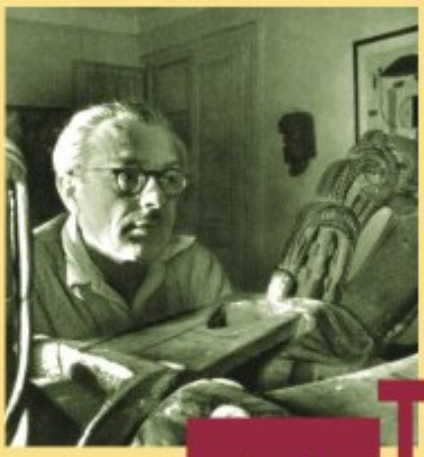

Tristan Tzara

Henri Béhar

Tristan Tzara Henri Béhar

Românii din Paris

JUNIMEA

PROLOG

Mult timp am lucrat la birou, mai exact la biroul lui Tristan Tzara, rue de Lille numărul 5, puțin după moartea lui. Am pătruns în universul lui mental, în ceea ce a putut să-i cristalizeze emoțiile de-a lungul vieții. Totul îmi era la îndemînă. Existau edițiile originale ale operelor sale inteligent aranjate în vasta lui bibliotecă, era de ajuns să deschizi un dosar pentru a găsi, în afara manuscriselor poemelor, dosarele de autor, scrisorele clasate cu grijă, documentele care ar fi putut ajuta la înțelegerea lor. Întorcîndu-mă spre stînga, puteam admira pe perete admirabilul *Cap de om cubist* de Picasso (1912), achiziționată de poet la a doua vînzare Kahnweiler în noiembrie 1921; desenele şi gravurile lui Chirico, lui Hans Arp, lui Giacometti; un pastel de Miró. Apoi, trei acuarele de Max Ernst, pe care Tzara le-a achiziționat atunci cînd a avut loc prima expoziție a artistului pe care îl ajutase să vină la Paris, la Sans Pareil, şi mai ales aşa mblajele lui Kurt Schwitters, adevărate rarități, mai ales o *Oglindă-colaj* de care nu mă oboseam să o descompun, fără să mai vorbim de un luminos Delaunay din 1913 şi de un *Peisaj cu castel* a lui Douanier Rousseau. În plus, peste tot fetişuri din Africa şi din Oceania pe care a ştiut să le recunoască şi să le situeze din 1917: „Celălalt frate al meu e naiv şi bun şi rîde. Mănîncă în Africa şi de-a lungul insulelor oceaniene.[1]" În acest fel, el a devenit un expert în mod natural, nu numai în arta africană, dar şi în cea a insulelor Pacificului şi cea pre-columbiană. Iar aici aş vrea să ma ridic contra opiniei în mod prostesc răspîndită care vrea să opună dadaismul legat de arta neagră prin persoana lui Tzara suprarealismului prospector al artei oceanice prin voința lui Breton. Nimic mai neadevărat. Martori sînt magnificele rezemătoare pentru cap oceaniene achiziționate de la Jacques Viot în 1928, scutul din insulele Trobriand cumpat la vînzarea Rupalley în 1930, statueta din insula Paştelui adusă de Pierre Loti, cît şi paradoxala tobă de nisip din Détroit de Torrès care domnea peste biblioteca lui. Totuşi, nu pot să nu evoc puritatea unei măşti Dan, cea care avea să mă facă inevitabil ca, atunci cînd am ajuns în Coasta de Azur, să cheltui pînă la ultimul franc pentru a-mi cumpără şi eu una, deşi bineînțeles că

[1] Tristan Tzara, "Notă asupra artei negre", Opere complete, vol.1, Flammarion, 1975, p.394. De acum, toate trimiterile la această ediție se vor face intre paranteze in text sub sigla OC urmată de volum in cifre romane si de pagină in cifre arabe.

nu o egala pe cea din biroul lui Tzara, dar, de asemenea, şi impresionanta mască Guro-Bete care avea să -mi facă pentru totdeauna antipatic vestul ţării. Dar pentru mine piesa cea mai importantă a colecţiei, cea mai apropiată de Tzara, rămînea masca Kwele din Gabon, acoperită cu caolin, cu ochii oblici şi trişti.

Ascultînd punctarea ritmică a orelor la Radio Luxemburg, venind din curte, nu imi puteam imagina că va trebui să mă lupt atît pentru a reconstitui un asemenea ansamblu, sau cel puţin pentru a găsi urme pentru a putea realiza ediţia *Operelor complete* ale poetului, şi mai ales pentru a le indica continuitatea, într-atît pictura şi poezia făceau corp comun în gîndirea lui.

Dispersarea colecţiilor din apartamentul din rue de Lille (care urma celui din avenue Junot), e asemănătoare cu cea din rue Fontaine 42 pentru André Breton. S-a realizat în mai multe etape şi n-a suscitat vreo emoţie colectivă. Şi totuşi! Acolo se regăsea toată memoria Dada, o bună parte a suprarealismului şi a avant-gardei secolului XX. Cu ea se afirma unitatea unei gîndiri, o operă şi, dacă îndrăznesc să spun, omul în epoca să . Lui Saşa Pană, care îi propusese să îşi intituleze „Poeme dinainte de Dada" o antologie de poezii în limba română, Tzara i-a spus că refuză să lase să se „presupună vreun fel de ruptură în persoana mea poetică [...] datorată vreunui lucru care să se fi petrecut în afara mea (dezlănţuirea unei credinţe similimistice, adică: Dada) care, la drept vorbind, nu a existat vreodată, căci a existat continuitate prin lovituri mai mult sau mai puţin violente şi determinante, dacă vreţi, dar continuitate şi inter-penetrare, legate la cel mai înalt nivel de o determinare latentă." (OC I 632)

Totuşi nu a fost rău ca puterile publice să fie alertate împotriva pagubelor care ar rezulta în urma unei asemenea risipe. Biblioteca Naţională a refuzat oferta familiei care dorea să doneze colecţia, cu menţiunea că aceasta trebuia să poarte denumirea „Fondurile Tristan Tzara". Un timp, Muzeul Naţional de Artă Modernă (care îşi avea pe atunci sediul în avenue du Président Wilson), prin persoana lui Bernard Dorival, asistat de Michel Hoog şi încurajat de Jean Cassou, a vrut să achiziţioneze mobilele colecţiei. Nu ştiu de ce negocierile dintre instituţie, fisc şi împuterniciţii poetului au eşuat, fără îndoială că din aceleaşi motive care, după treizeci de ani, aveau să ducă la vînzarea publică a colecţiei Breton.

Într-un sfîrşit, bunurile lăsate de Tzara au fost segmentate în patru grupe. Cărţile şi revistele sale au fost vîndute de Kornfeld şi Klipstein la Berna la 12 iunie 1968[2]. În acest fel fondurile Doucet au rămas fără revista paradadaistă *Das Bordell* (1921), care îl întriga atît de tare pe cel care o conserva, Francois Chapon, atunci cînd am venit pentru prima dată să explorez comorile lăsate de Tzara, sau revista *Stupid* sau colecţia completă a revistelor *Creacion*, *Trossos*, *Grecia*, şi atîtea alte periodice efemere care l-au publicat pe poet în pre-original. Graţie unei donaţii anonime şi generozităţii fiului său Christophe, manuscrisele şi corespondenţa lui au întrat în Biblioteca Literară Jacques Doucet din 1967 în 1972, ceea ce ne dă o idee clară despre cantitatea de muncă necesară pentru a-i inventaria conţinutul. Colecţiile sale de artă primitivă şi de pictură modernă au fost dispersate la Drouot sub ciocanul lui Guy Loudmer în noiembrie 1988, iar o importantă parte din biblioteca lui, după patru luni[3].

În acest fel, publicul a fost privat pentru totdeauna de acest ansamblu coerent în care poetul dialoga în mod natural cu pictorii contemporani, într-un loc plin de obiecte de artă primitivă, la a cărei apreciere în Europa el a contribuit din plin.

Nu voi face aici pe-a colecţionarul sau pe amatorul de artă: ar fi nevoie de prea multe ilustraţii pentru a prezenta ochiul său incomparabil, înţelegerea lui imediată a picturii. Poezia lui s-a difuzat cu sprijinul prietenilor săi pictori, de la Marcel Janco, Hans Arp la Sonia Delaunay, André Masson, Alberto Giacometti, Picasso, şi, reciproc, pictura a luat elan prin poemele sale. Deşi nu e scopul acestei colecţii, voi evoca, în treacăt, unele din marile cărţi ale lui Tzara ilustrate de Miro sau de Picasso, atît de tare poezia lui şi pictura sînt consubstanţiale. Dacă e adevărat că nu s-a exprimat întotdeauna cu destulă claritatea asupra acestui raport fundamental şi care, după părerea lui, era vital, nu e mai puţin adevărat că a, intuitiv, să dezvăluie fundamentele expresiei artistice, într-o asemenea măsură că mai multe dintre transpoziţiile sale ale artei, poemele suscitate de contemplarea unui tablou, unui colaj sau a altui procedeu grafic, au trecut în mod natural în volumele sale, cum ar fi *Prima Mînă*, al cărui titlu denotă tema principală. Pentru el, pictura se făcea de către mînă, precum poezia pe buze. Amîndouă proveneau dintr-o necesitate primară: nevoia inerentă fiecărui individ de a se exprima, de a descrie lumea şi,

[2] Dokumentation-Bibliothek III Teile der Bibliothek und sammlung Tristan Tzara Paris. Auktion in Bern. Kornfeld und Klipstein, Bern, 1968, 70 p.+ 10 p. gravuri

[3] A se vedea cataloagele corespunzătoare, si mai precis: *Tableaux modernes* din 20 noiembrie 1988, *Arts primitifs* din 24 noiembrie 1988, De la bibliotheque de tr t, din 4 martie 1989.

cu această ocazie, de a o transforma. În acest fel, ierarhia artelor şi a stilurilor este schimbată. Dacă lecţiile academice sau studiile îndelungate nu oferă nici un drept în materie, asta nu înseamnă că nu există ierarhie în opere şi artişti. Doar că criteriile nu mai sînt aceleaşi: spontaneitatea, inventivitatea, sentimentul unei realităţi în sine sînt modalităţile subiective de apreciere a unei opere de artă. De aici această mare simpatie şi această înţelegere din interior pe care o manifesta faţă de Picasso.

Picasso, fratele său în artă. La el, imensă flacără, aş vrea să fac apel, nu pentru a-i compara, ceea ce nu are nici un sens în materie de critică, ci pentru a face să se înţeleagă în ce măsură poezia lui Tzara nu poate fi judecată în numele oricărui principiu.

E inutil să ne ascundem: nimeni nu-l mai citeşte azi pe Tzara. Nici măcar nu are, în spiritul publicului, în operele care servesc drept etalon, locul pe care îl merită. În primul rînd, pentru că nimeni nu e în stare să citească poezie Dada altfel decît ca pe o curiozitate, ca pe o mărturie strălucitoare a acelor ani nebuni. Apoi, pentru că poetul a aderat la partidul comunist, ne imaginăm, fără să-l citim, că s-a lăsat influenţat de unele teorii ale „realismului socialist" (care nu a avut, din fericire, niciodată trecere în literatura franceză). În plus, sub pretext că marxismul a fost grav pervertit în est, se vrea acum ştergerea totală a ceea ce ar putea fi interesant de analizat ca teorie, de măsurat ca traducere în domeniul creaţiei. Vom vedea mai încolo că Tzara a ţinut întotdeauna poezia, şi propria lui poezie, departe de consideraţiile unei epoci supusă angajării sau realismului.

În acest fel, nu vreau să spun că opera poetică a lui Tzara s-a ridicat împotriva timpului, a timpului său, ba dimpotrivă, vreau chiar să arăt cum a suferit treceri bruşte, de la „Cîntecul Dada" la „Patruzeci de cîntece şi descîntece". Totuşi, să fie scutit de tot felul de *a priori*! Fondat în poezie, ca Picasso în pictură, Tzara nu ar trebui judecat decît pe terenul creaţiei, în funcţie de impresiile şi emoţiile pe care aceasta le trezeşte.

Nu există nici o palinodie în opera lui, nici măcar în sensul în care Isidore Ducasse îl contrazicea pe Lautréamont cu ale sale *Cîntece ale lui Maldoror* (ceea ce e departe de a fi demonstrat!). Îngăduind totuşi şocuri, Tzara şi-a revendicat întotdeauna pentru el însuşi o anumită continuitate, prin cuvintele care, în volumele pe care le întocmea, se aranjau întotdeauna într-o coexistenţă a diferitelor faze ale poeziei sale, în ciuda tuturor rupturilor manifeste. Cum să îi împaci pe spărgătorul de versuri Dada, pe

exploratorul abisurilor suprarealiste, pe cantorul speranței, pe eruditul căutător de anagrame? E vorba de un singur om, de acelaşi om hărțuit, bătut de vînturile istoriei, o istorie al cărui cîntec ajunge pînă la noi ingnorînd orice obstacol, un cîntec care e, în acelaşi timp, strălucire, îndelungă scurgere de lavă fierbinte, epopee dramatică sau lirică. E timpul să „revenim la izvoare / cîntecul şi liniştea frumoasa mea țară de fericire".

I.
România

La sfîrşitul vieții, Tristan Tzara ar fi rîs negreşit dacă i s-ar fi spus că, într-o zi, va fi luat drept un român din Paris, într-atît încercase el să îşi şteargă orice considerație cu privire la origine, într-atît considera el că reuşise să se ridice deasupra unor idei arhaice!

Totuşi, mi se pare important, într-o colecție dedicată românilor din Paris, să fie bine încadrate raporturile lui Tristan Tzara cu țara de origine, în care a petrecut primii douăzeci de ani, unde i s-au format primele impulsuri culturale, către care s-a reîntors în anumite momente, uneori doar pentru a întări distanța.

Voi face două observații prealabile:

1. părăsind România, în toamna anului 1915, Tzara nu bănuia că circumstanțele îl vor face să-şi schimbe naționalitatea;
2. a scris foarte puțin, şi a publicat şi mai puțin, în română.

Totuşi, formația să intelectuală, gusturile şi dezgusturile sale sînt legate de cultura română, şi ar fi absurd să negăm acest lucru. Vom examina deci debuturile sale româneşti şi, mai apoi, cîteva relații amicale din momentul cînd trecea drept „agitatorul" internațional al poeziei.

Debuturile româneşti

Samuel Rosenstock s-a născut la Moineşti, județul Bacău, la 16 aprilie 1896, într-o familie evreiască relativ înstărită. Tînărul şi-a schimbat numele în octombrie 1915, luîndu-l pe cel de Tristan Tzara, devenit patronimul său oficial în 1925, sub care a fost

din acel moment cunoscut, şi pe care eu însumi îl voi folosi în acest eseu, considerînd că numele pe care şi l-a ales şi pe care l-a transmis generaţiilor viitoare îl şterge (fără să-l anuleze, totuşi) pe cel precedent. Într-adevăr, nimic nu e mai iritant, în ceea ce priveşte un creator, decît să vezi constant cum, în notele biografice, este repetat constant un nume pe care acesta l-a depăşit prin toată opera lui.

Ce au de-a face aceste lucruri cu creaţia poetică? Evident, nu mare lucru. Dar mult prea mult pentru cel care a traversat stupidul secol douăzeci, cu cele două războaie mondiale, cu războiul Spaniei, cu Exodul, cu Ocupaţia, cu nazismul şi perversiunea stalinistă.

E bine de ştiut în ce mediu îşi are un poet înfipte rădăcinile, şi împotriva a ce a luptat pentru a-şi impune vocea. Să nu uităm că, la fel ca Rusia şi Austro-Ungaria, România acelei epoci îşi distingea locuitorii în funcţie de originea lor etnică şi religioasă, astfel încît, în actele oficiale, putea apărea menţiunea „de naţionalitate israelită".

În acele vremuri, Bacău era un judeţ trist, trăind din începuturile exploatărilor petroliere. Populaţia evreiască era relativ numeroasă, activînd în sectoarele economice moderne, de viitor. Tatăl lui Tzara era, după cel mai recent biograf al scriitorului[4], funcţionar, apoi director al unei societăţi petroliere. Tzara îşi va aminti de bunicul său, proprietar al unei fabrici de cherestea, şi de pădurile din Carpaţi pe care acesta le arenda, păduri a căror umbră se va prolifera în multe din poemele sale. Îşi va petrece multe dintre vacanţe la Garceni în compania prietenului lui Ion Vinea, călărind, scăldîndu-se în rîuri, speriindu-şi verişoara şi trăgîndu-şi sora de cozi, în acelaşi timp jucînd rolul unui anumit căpitan Dreyfus, pedepsit pe nedrept.

Se povesteşte că, la Bacău, tînărul Tzara frecventa un muncitor tipograf, anarhist şi socialist ca toţi ceilalţi din corporaţie, care i-a vorbit de Jaurès. După şcoala primară locală, adolescentul a fost pensionar la Bucureşti, la institutul particular Schemitz-Tierin, unde orele se ţineau în franceză, iar apoi la foarte selectivul liceu Sfîntul Sava, şi, în sfîrşit, la liceul Mihai Viteazul, care i-a şi acordat certificatul de absolvire, echivalent al bacalaureatului francez, la secţiunea modernă. De-a lungul studiilor sale foarte regulate şi uneori chiar strălucite, el a învăţat limbile vii (engleza, germana şi franceza cu medii

[4] Francois Buot, Tristan Tzara, L'Homme qui inventa la révolution Dada, Grasset, 2002, p. 16

generale de la 7 sau 8 pînă la 10), filozofia, matematica, chimia, ştiinţele naturii, economia politică şi muzica. Din informaţiile luate dintr-un carnet de note, am reţinut trei lucruri:

-nu a avut formaţie „clasică" (latină-greacă) precum majoritatea absolvenţilor din vremea lui, de unde probabil şi o lipsa de respect nativă pentru valorile consacrate;

-faptul că stăpînea limbile vii i-a asigurat o carieră internaţională;

-urechea lui muzicală şi exerciţiile de pian au înlocuit cu brio metrica latină, şi i-au ghidat compoziţiile poetice.

Să adăugăm la aceasta şi faptul că citea enorm, şi că, împreună cu prietenul lui din liceu, deja amintit, care va deveni excelentul poet român Ion Vinea, au fondat în 1912 o revistă poetică, declarîndu-se simbolişti, şi de aceea numind-o *Simbolul*. Simbolismul, incarnat de Alexandru Macedonski, Ion Minulescu şi George Bacovia, avea un mare prestigiu pe atunci în România, dar nimeni, înaintea acestor tineri (Tzara, Vinea şi Janco), nu a avut curajul să şi-l asume în acest fel şi de a-l flutura sub ochii publicului, privilegiind, într-un fel, scriitorii-model de expresie franceză (deşi unul dintre aceştia era belgian) Verhaeren şi Maeterlinck. Oricum, putem observa influenţa lor în cele patru poeme, cîte unul în fiecare număr (OC I 427), semnate cu pseudonimul S. Samyro (format din primele silabe ale prenumelui şi ale numelui său). După acest succes, Tzara spera să poată publica un volum sub numele lui adevărat, consacrat temei lui Hamlet. Sub proiectul copertei manuscrise, vedem schiţîndu-se numele: Tristan Ruia, apoi Tristan Tzara. În română, Tzara e ţară. Lui Claude Sernet (un alt poet român din Paris), care l-a întrebat semnificaţia acestui pseudonim, încercînd să şi-l explice prin „triste en Tzara", Tzara a replicat, cu un surîs enigmatic: „Poate". Să acceptăm această versiune, pentru că referirile la poetul baroc Tristan Hermitul sau la eroul wagnerian mi se par prea îndepărtate de preocupările lui. Laforgue, autorul *Moralităţilor legendare* şi a *Plîngerilor* vine imediat, ca sursă de inspiraţie, după *Hamlet*. Urmează apoi, în această revistă explicit simbolistă (titlul său ar fi vrut să îl traducă pe acela al revistei lui Paul Fort, *Vers şi proză*), o traducere a poemului „Song of myself" de Walt Whitman, autorul volumului „Leaves of Grass", atît de admirat de umaniştii francezi.

Pentru primele lui game, Tzara începe deci să frecventeze şcoala unui simbolism de sfîrşit de secol, adică decadent. Atunci cînd, după douăzeci de ani, poetul Saşa Pană a

vrut să-i republice aceste poeme uitate, Tzara a refuzat „nu din cauză că ar fi simboliste... dar... pentru că pur şi simplu sînt lipsite de interes", aducînd în apărarea să vîrsta extrem de fragedă la care au fost scrise.

De fapt, Tzara nu a renegat niciodată puținele poeme pe care le-a scris în română. Dovadă este faptul că au fost adunate, cu acordul lui, la Bucureşti, în 1934, şi traduse în franceză după moartea lui, sub titlul de *Primele poeme ale lui Tristan Tzara* (OC I 25-74). Poate fi observată o voce originală, care datorează ceva modelelor franceze şi aproape nimic, după cum chiar şi românii o mărturisesc, poeților țării, nici chiar celor mai buni, Adrian Maniu şi Tudor Arghezi.

Această antologie se compune din două cicluri: primul, baudelairian, metafizic şi liric, exprimă sentimentul tragic al vieții; al doilea, inspirat de Laforgue, dezvoltă elegii şi nocturne pe tema logodnicei moarte, a tînărului Hamlet dialogînd cu norii, dar şi a lui Don Quichote. Ceea ce e cel mai remarcabil este tratamentul ironic pe care îl aplică atît simbolismului, cît şi romantismului. Nobilului şi maiestuosului vers din Samain „Sufletul meu e o infantă în robă de paradă" îi face ecou acest vers proletar: „Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru", declinat apoi la infinit. Avînd acces la cîntecele populare, poetul a lăsat să între noi ritmuri în poezie şi face loc unor imagini insolite, cum ar fi „te-am iubit în vioara bunei-cuviințe". Se adresează cu îndrăzneală destinatarului oricărei opere: „Cititorul e rugat să facă acum o pauză / şi să reflecteze la ce a citit".

Astfel, poemul suferă procesul de mise-en-abyme, iar metacritica penetrează creația. Găsim aici caracteristicile comune tuturor poeziilor de avant-gardă, nu numai dadaiste. Nu putem să deducem de aici că Tzara ar fi fost dadaist înainte de a părăsi România, sau că şi-ar fi realizat un program. Totuşi, sub semnul ironiei, un întreg ansamblu de procedee îi era la îndemînă, putînd să îi servească cu prima ocazie.

Dovada este faptul că aceste poeme româneşti, traduse imediat, au devenit poeme dadaiste autentice („Seara", „Epiderma nopții", „Realități cosmice"): va fi nevoie doar de cîteva rupturi suplimentare de ton, şi, pe hîrtie, de cîteva variații tipografice. Privindu-le de la aproape, ne dăm seama ca Tzara era gata să între în circul internațional, şi să îşi ia partea lui de faimă.

O jumătate de duzină de poeme publicate în România înainte de plecare, în reviste efemere, doar atît nu ajunge pentru a-l transforma pe Tzara în poet român, deşi contribuția lui la limba şi la poezia română nu e deloc neglijabilă. Totuşi, cînd a părăsit Bucureştiul în toamna anului 1915, după un an universitar în care se pare că nu a studiat prea mult, i-a încredințat cîteva poezii lui Ion Vinea, lăsînd-i misiunea de a le publica la cererea lui, dacă se va ivi ocazia. Doar în acest fel a putut el să apară ca poet român, mai ales ca un far, ca un aureolat de scandalul şi de prestigiul Dada, pentru toată avant-garda română.

Tristan Tzara şi prietenii lui români

E de ajuns să parcurgi *Antologia de poezie româna* realizată de Alain Bosquet (Le Seuil, 1968), pentru a-ți da seama că nu există soluție de continuitate, în perioada interbelică, între poeții exilați şi confrații lor rămaşi în țară. Dacă mergem puțin mai departe cu investigațiile în arhivele lui Tristan Tzara, constatăm că o întreagă rețea de relații personale sau epistolare s-a menținut între aceştia, de la Paris la Bucureşti, asociind pictorii cu poeții. Aşa cum atelierul lui Brâncuşi de pe strada Ronsin era locul de întîlnire al vizitatorilor români, şi caşa Tzara de pe strada Junot a devenit, din 1925, una din adresele la care aceştia trebuiau să ajungă. Mai mult chiar, Tzara a fost considerat de ei ca un far al avant-gardei române, garanția lor revoluționară şi modelul lor.

La origine, ca în orice bun roman de aventuri, erau patru complici, elevi la liceul Sfîntul Sava din Bucureşti, care au fondat o mică revistă cu titlu programatic: *Simbolul* (1912). Numele lor erau Marcel Janco, Tristan Tzara, Ion Vinea, Jacques Costin. Primii doi şi-au continuat studiile la Zürich , şi de aici s-a născut aventura Dada, cum vom vedea în capitolul următor, şi care are un anumit raport cu Bucureştiul, mai puțin estetic cît din punct de vedere al sociologiei de grup.

Într-adevăr, Tzara a părăsit universitatea din Bucureşti pentru a urma, în toamna anului 1915, cursurile de filozofie de la Zürich , şi s-a reîntîlnit cu Janco, care era înscris la şcoala politehnică. În plus, aşa au vrut părinții lui, pentru a-l îndepărta de vîrtejul şi rîşi pa de energie în care îl atrăgea tinerețea literară românească. Ştim deja ce subversiune, chiar mai violentă, s-a instalat în *Cabaretul Voltaire*! Trăind amîndoi în

acelaşi oraş, întîlnindu-se în fiecare seară pentru activităţi dadaiste, ei nu aveau nevoie să-şi scrie, decît în timpul vacanţelor, cînd vreunul dintre ei pleca în Elveţia, pentru că orice altă ţară le era închisă în timpul războiului. Primul şi unicul număr din *Cabaret Voltaire* (15 mai 1916) trebuia făcut cunoscut în afara frontierelor şi, mai ales, trebuiau să vadă înspre ce se îndreaptă (şi prietenul lor Vinea a primit un exemplar, la care va face referire, vezi anexa 4).

Umbra futurismului italian este copleşitoare; într-un fel, acesta oferea o sinteză a tendinţelor actuale în artă. Căutînd continuu ceva nou, Tzara pare să fie mult mai receptiv la acesta decît Janco (anexa 1). În vacanţa din anul următor, Janco, rămas în Zürich, e ocupat cu scoaterea din tiparniţele lui Julius Heuberger a primei livrări din revista *Dada*, anunţată de un an. Încărcată de cifre, o scrisoare a lui Tzara ne arată dificultăţile materiale (anexa 2), o alta ne prezintă chestiunea delicată a împărţirii responsabilităţilor (anexa 3), în acelaşi timp indicînd şi temperatura relaţiilor cu italienii. În mod ritual, corespondenţa e reluată în vara lui 1918 pentru a relata scandalul pe care Dada l-a produs în cafeneaua Terasse, totul culminînd cu anunţarea numărului *Dada III*. Dadaiştii din Zürich au protestat faţă de încercarea lui Huelsenbeck de a lua în stăpînire mişcarea Dada. În afară de cîteva bilete lăsate la domiciliu, corespondenţa dintreJanco şi Tzara se opreşte aici. Chiar fragmentară şi neabordînd decît chestiuni practice, ea confirmă formula lui Hans Richter: „Tzara şi Janco nu erau numai compatrioţi, ci şi prieteni intimi. Dar, în timp ce Tzara reprezenta partea agresivă şi anti-artă, Janco căuta cu disperare partea pozitivă din Dada.[5]" Ea ne arată evoluţia care s-a produs, de la o dragoste de noutate un pic naivă, către o tendinţă iconoclastă şi în mod clar mai severă în alegeri. Întreruperea schimburilor epistolare în 1919 ne indică faptul că o distanţă din ce în ce mai crescîndă s-a stabilit între cei doi creatori, din cauze estetice, pictura orientîndu-se spre abstractizarea la care poetul renunţase, de bună seamă din cauză că nu lucrau acelaşi material. Anumite opere, durabile orice s-ar spune, stau mărturie pentru înţelegerea lor mutuală[6].

[5] Hans Richter: mărturie în: Marcel Janco (1916-1958), catalog de expoziţie, Tel-Aviv, 1959
[6] In afară de colaborarea editorială si de tablourile dedicate lui t, ar trebui luat in considerare si poemul "Circuit total pe lună si pe culoare" (OC I 191), publicat in loc de prefaţă intr-un album de Janco, si "Marcel Janco si pictura non-figurativă", ibid. pp. 555-56

Înainte de a părăsi Bucureştiul (pentru a nu se mai reîntoarce decît de doua ori în toată viaţa, în 1920 şi în 1946), Tzara îi lăsase lui Ion Vinea un set de poeme româneşti, pe care acesta le va publica în revistele la care avea trecere. Astfel, în primul număr din *Chemarea* (octombrie 1915), Vinea a publicat lungul poem nostalgic în care Tzara evoca fraternitatea lor cu o tandreţe umoristică:

Sub nori-unde trece vîntul greu ca o
Grădină de fîntîni
Vom juca şah
Ca doi farmacişti
Iar sora mea va citi ziarele în hamac... (OC I 33)

Versuri la care face ecou următorul fragment:

... Era cald, canapele profunde, cafea pe masă,
Tristan Tzara, în timp ce trăgeai cu urechea la eveniment
Paznicul forestier îşi fluiera cîinele...[7]

Cînd a primit *Cabaret Voltaire*, Ion Vinea s-a grăbit să îşi exprime părerea asupra conţinutului, propunînd şi un poem inventat, care nu lasă nici o umbră de îndoială asupra eficacităţii purgative a noii literaturi (anexa 4). Vinea nu s-a integrat niciodată în mişcarea Dada, dar a fost tot timpul informat asupra acesteia. De două ori Tzara şi-a anunţat în Dada apariţia volumului *Păpuşa în mormînt* (care, de fapt, va apărea postum) şi îi dedică cele *Douăzeci şi cinci de poeme*, cu următoarele cuvinte: „Dragului meu Vinea -ochi de clorofilă- cu multă prietenie, Tzara, întotdeauna acelaşi". Păstrînd legătura şi informîndu-se reciproc asupra proiectelor lor, ei nu se vor revedea în România. Anexa 5 ne oferă o idee asupra corespondenţei lor sentimentalo-burlească. Apoi se instalează o tăcere de doi ani, în timpul cărora Vinea a fondat revista *Contimporanul*, unde se epuizează într-o luptă zilnică pentru un jurnalism progresist; el s-a asociat cu N.-D. Cocea, fondatorul revistei *La Facla*. *Contimporanul* a publicat şase poeme de-ale lui Tzara. Acesta, deja instalat la Paris, lăsase mişcarea Dada să moară asfixiată în 1923. După certuri şi dispute, izolat, el îşi ia o pauză şi se lasă acaparat de amintirea patriei lui de origine într-un roman-foileton, *Făceţi-vă jocurile*, despre care voi vorbi mai încolo,

[7] Ion Vinea, "Amintiri din vară", Opere, vol. 1, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 184

scris într-un total dispreț față de regulile narative, în care se ciocnesc personaje şi sentimente, la fel ca în viață. Obosit de această anamneză, înclinat spre preocupări mai puțin literare, el renunța la drumul lui. Corespondentul său îl admonestează prieteneşte, şi, în acelaşi timp, se interesează de cauzele acestui abandon (anexa 6). Observațiile punctează astfel o corespondență care se rarefiază. De două ori, în 1929 şi 1930, Vinea vine la Paris pentru a-şi vizita prietenul. Conversațiile politice şi artistice merg pe drumul cel bun. Dar, din cauza separării, relațiile încep să se răcească, în ciuda elanului amintirilor. De acum e clar că nici unul dintre ei nu va părăsi oraşul în care e instalat. Contextul politic respectiv îi conduce la pozitii divergente. Tzara va fi suprarealist cu un entuziasm pe care corespondentul lui nu îl împărtăşeşte la mod absolut, dacă ar fi să ne luăm doar după întîrzierea cu care îi răspunde[8]. Ce va urma vor fi doar semne intermitente într-o noapte progresivă.

Prin intermediul lui Vinea, Tzara, poet român, a rămas prezent în publicațiile avant-gardei româneşti; dar poemele publicate atunci erau depăşite. Reputația să a crescut la Bucureşti mai mult din cauza ecoului activităților sale dadaiste iar apoi suprarealiste (făcute cunoscute de Vinea). Animator al unei reviste de o longevitate excepțională (*Contimporanul* a durat 10 ani), Vinea a ştiut cum să-i pună pe tinerii poeți în legătură cu Tzara, care le-a fost inițiatorul parizian. Benjamin Fondane şi Ilarie Voronca au devenit şi ei români parizieni, păstrînd, la început, legătura cu revistele din Bucureşti, pe care le alimentau cu articole şi cu eseuri, şi, în acelaşi timp, construind un edificiu literar propriu, pe care posteritatea a început acum să-l descopere.

Numărul din aprilie 1924 al *Contimporanului* conține din nou un poem românesc de-al lui Tzara, iar cel din mai un „Manifest activist adresat tinerilor", care nu l-a lăsat indiferent, pentru că în acesta se proclama: „Jos cu arta, care s-a prostituat! Poezia e o presă care comprimă glanda lacrimală a fecioarelor de toate vîrstele. Teatrul, o rețetă pentru melancolia vînzătoarelor de conserve; literatura, clismă venerabilă; arta dramatică, un borcan cu fetuşi fardați; pictura, scutece ale naturii întinse în birourile de plasament (...)." Acestui dadaism resuscitat îi succedau, totuşi, fraze cu caracter futurist care

[8] să se vadă scrisoarea lui Tzara către Vinea reprodusă de Claude Sernet in prefața lui la Primele poeme, Seghers, 1965, p. 16

probabil l-au stupefiat atunci cînd Fondane i-a adus broşura, într-atît acest lucru îi evoca o luptă deja încheiată.

În martie 1925, un eveniment important s-a produs în istoria revistelor literare româneşti: *Contimporanul* absoarbe revista *Punct*, publicaţie săptămînală care avea aceiaşi colaboratori. Cititorii au fost anunţaţi astfel: „Scarlat Callimachi, Marcel Janco, Ion Vinea, directori ai revistelor *Contimporanul* şi *Punct*, doresc să îşi unească forţele de propagandă pentru a putea susţine mai bine efortul modern în România, şi astfel au hotărît fuziunea celor două reviste într-una singură, purtînd numele de *Contimporanul*..." Imediat, pictorul M.H. Maxy părăseşte redacţia şi, împreună cu cîţiva dizidenţi, fondează revista *Integral*, „revistă de sinteză modernă, organ al tendinţelor moderne naţionale şi străine", ai cărei colaboratori sînt, printre alţii, Fondane şi Voronca.

Deşi şi-a publicat două poeme recente în *Contimporanul*, Tzara s-a încredinţat total revistei *Integral*, care îi reproduce cu entuziasm cele *Şapte Manifeste Dada* în primul său număr, *Secretul Batistei de Nori* în al doilea, numeroase poeme din *Indicatorul căilor inimii*, un extras din *Omul aproximativ* şi, mai ales, o convorbire redactată de Ilarie Voronca. Acest articol[9] este foarte important din cauză că nu numai că redă un portret sensibil al poetului, dar găsim în el exprimată poziţia să foarte critică faţă de aderarea suprarealiştilor la partidul comunist. Trebuie ştiut că, în acea epocă, neaparţinînd nici unui grup, Tzara era foarte izolat la Paris. Doar revistele străine permiteau să i se audă vocea de om aproximativ.

După strălucirea efemeră a numărului dublu în care Fondane publică o importantă antologie ilustrată a noilor tendinţe poetice în Franţa şi România, *Integral* merge din ce în ce mai prost. Ultimul număr a ieşit cu nouă luni întîrziere. Într-o nouă publicaţie de avant-garde, *Unu*, Fondane a prezentat scrierile oferite de Tzara, *Indicatorul* şi *Despre păsările noastre*, despre care a scris: „Tzara nu mai este şeful unei şcoli sau un dadaist, ci un vizionar liric[10]". Relaţiile lor ulterioare nu mai privesc România: instalat la Paris, Fondane a devenit un eseit original şi paradoxal. Ca prieten anunţa primirea volumului *Omul aproximativ* (anexa 7), dar ca critic îi răspunde atunci cînd Tzara îi trimite *După-amiezile cîştigate* (anexa 8). De mult timp deja drumurile lor

[9] Ilarie Voronca: "Mergeţi la pas! Tristan Tzara vorbeşte la Integral", Integral, nr.12, aprilie 1927, p.6-7, text reprodus in OC II 417-418

[10] Benjamin Fondane: "Poezia pură, de la Paul Valéry la Tristan Tzara", Unu, anul 3, nr, 22, februarie 1930, pp. 5-6

erau paralele, de cele două părți ale aceluiaşi rîu. Autorul *Falsului tratat de estetică*, care îi pusese pe suprarealişti în gardă cu privire la adeziunea lor politică, a fost victima unei alte politici: nazismul. Tzara i-a asociat numele cu cele ale altor poeți martiri: Lorca, Saint-Pol Roux, Desnos, Max Jacob.

Nu putem să menționăm revista *Integral* fără să revenim asupra unuia dintre animatorii acesteia, care îi va fi corespondent în timpul sejururilor sale la Paris, oraş în care se va stabili mai apoi. În octombrie 1924, Ilarie Voronca publicase revista *75 HP* împreună cu Victor Brauner. Această revistă se dorea a fi organul „unicului grup de avant-gardă din România", şi, prin prezentare şi conținut, cît şi prin legăturile cu Tzara (căruia îi anunța apariția volumul *Cinema-calendarul inimii abstracte*) părea a fi ultima răbufnire a dadaismului. După aceasta, Voronca s-a reintegrat în echipa revistei *Integral* căreia îi va anunța programul, delimitîndu-l de suprarealism (apoi de suridealism) referindu-se la Tzara: „complet suprarealist este acela căruia suprarealismul îi datorează, inaparent, sistemul său, Tristan Tzara, poet incontestabil. Suprarealismul este (din punct de vedere al dinamicii sale) inferior dadaismului. Suprarealismul este, în ultimă instanță, un expresionism feminin. Dadaismul era viril. Suprarealismul nu tulbură.[11]" Înțelegem că, revendicat atît de frumos, Tzara nu şi-a neglijat contribuția şi a servit drept intermediar pe lîngă compatrioții săi fideli (anexa 9).

Scrisorile reflectă aceste contacte intermitente, pînă la întîlnirile pariziene, care au loc prin mesaje scrise. În 1945, Tzara a sprijinit publicarea unui volum de poezii al lui Voronca, *Contre-solitude*, iar cînd pentru acesta „barca dragostei s-a strivit de viața curentă", i-a consacrat un articol emoționant în care vorbea despre imposibila conciliere dintreacțiune şi vis:

„*Acest tragic îndemn la ordine a lucrurilor şi a ființelor pe care, din cînd în cînd şi cu prețul vieții, poeții şi-l iau asupra lor ca pe o sarcină de a arunca un protest în indiferența şi violența obişnuite, posedă calitatea de a ne întoarce atenția asupra materiei instabile din care sînt făcute suferințele şi insecuritatea omului*.[12]"

[11] Ilarie Voronca: "Suprarealism si integralism", Integral, nr.1, martie 1925, p.5
[12] Tristan Tzara: "Ilarie Voronca", Les Lettres Francaises, nr. 254, 7 aprilie 1949, p.5 (text reluat in introducerea la Poeme alese de Voronca, Segheres 1956).

Cum se întîmplă de obicei în cazul celor trei muşchetari, îl uităm tot timpul pe al patrulea. Acesta a fost şi destinul lui Jacques Costine, autorul *Exerciţiilor pentru mîna stîngă* (1931), poet umorist care ascundea o mare sensibilitate sub alura lui de paiaţă, asumată cu convingerea necesară. Colabora cu revistele avant-gardiste româneşti din 1912 şi se interesa (prin fratele său vitreg Marcel Janco şi prin Ion Vinea) de acrobaţiile verbale ale lui Tzara. După mai mult timp, acesta i-a trimis un exemplar din volumul *Despre păsările noastre* (*De nos oiseaux*) care a produs în el o revărsare de emoţie transfigurată după principiile umorului descrise de Urmuz şi care l-a impulsionat în a se lăsa tradus în franceză de Tzara. Cine altul decît acesta ar fi putut exprima mai bine disocierile de cuvinte? Una dintre scrisorile acestuia, din care nu voi reproduce decît un fragment (anexa 10), ne arată primirea ambiguă pe care a avut-o Marinetti din partea românilor avant-gardişti. Ştim că Tzara a ştiut cum să se distanţeze de futurism: „Declarăm ca automobilul este un sentiment care ne-a răsfăţat suficient în lentoarea abstracţiunilor sale", şi mai direct în 1918: „ Avem destule academii cubiste şi futuriste, laboratoare de idei formale"; apoi, cu mai multă severitate: „trebuie ca noua gîndire să ia o formă nouă... futurişţii rămîn singurii care îşi bat capul lor gol cu importanţa acestor probleme.[13]" E neîdoielnic că s-a distrat văzînd onorurile care i se aduceau poetului lui Mussolini. Prietenia lui nu a mers pînă într-acolo încît să se facă adaptatorul lui Costine, aşa că relaţiile lor au rămas în acel stadiu.

Pentru a termina această trecere în revistă a prieteniilor lui Tristan Tzara, voi vorbi de Saşa Pană, mult mai tînăr, căci se născuse în 1902, care, la dispariţia revistei *Integral*, a ridicat steagul avant-gardei artistice prin publicarea revistei *Unu* (1928-1933), în care au apărut poemele lui Tzara (în română şi franceză) şi sumare ale operelor sale. Această revista urma să fie locul de unde a pornit suprarealismul românesc (Victor Brauner şi Perahim şi-au făcut aici ucenicia) şi care a publicat scrieri inedite ale suprarealismului francez (Aragon, Desnos, Éluard, Vitrac, Soupault), dar şi vechi dadaişti, cum ar fi Ribemont-Dessaignes. Revista şi-a încetat apariţia din cauza cenzurii, dar ea s-a prelungit printr-o serie de mici volume, printre care operele complete ale lui Urmuz, care era văzut ca un pre-suprarealist, şi care, oricum, e echivalentul român al

[13] Tristan Tzara, respectiv: "Manifestul lui M. Anipyrine", OC I 357; Manifest dada 1918, OC I 361, "Eseu asupra situaţiei poeziei".

autorului francez Faustroll, doctor în patafizică. Saşa Pană a făcut să apară *Primele Poeme* ale lui Tzara, pe care le-a aranjat conform instrucțiunilor acestuia. Prezentînd traducerea franceză pe care a făcut-o în 1965, Claude Sernet a făcut referire la elocventa corespondență a celor doi poeți care au compus acest volum de la distanță. Mulțumit de rezultat, Tzara a scris astfel în dedicația către editorul său: „Lui Saşa Pană, căruia îi datorez retrăirea acestor vechi amintiri în ciuda prezenței timpului amar şi a atîtor primăveri impure, ale căror ecouri dureroase le simt încă în mine." Au continuat să facă schimb de cărți, Pană adăugînd în plicurile sale şi comentarii asupra actualității (anexa 11).

De-a lungul campaniei fasciste împotriva avant-gardei, se pare ca Tzara a fost primul vizat. După război, el va fi primul care i-a vizitat pe intelectualii români, dînd conferințe asupra poeziei revoluționare, asupra avant-gardei literare şi asupra rezistenței, deschizînd astfel un nou capitol în istoria literară şi intelectuală a țării.

Astfel, absent de pe pămîntul românesc, poetul Țară (pentru că astfel a ales el să se numească) nu a încetat să fie prezent acolo prin scrierile lui. În momentul cînd părea a fi cel mai mare distrugător de versuri, la Zürich sau Paris, lăsa să apară poeme anterioare, de factură sentimentală a căror venă, transformată, nu a întîrziat să se concretizeze în volumul *Arborele Călătorilor*. Totul se petrece ca şi cînd, la culmea aventurii sale poetice, Tzara ținea neapărat să arate de unde venea şi înspre ce se îndrepta. Multe neînțelegeri ale operei sale ar fi evitate dacă s-ar face o investigație în revistele româneşti pe care le impulsiona discret, oferindu-se ca legătură permanentă între artiştii novatori din cele două țări.

ANEXA 1

Dragă Tzara[14]

Bebe în ultima scrisoare ne scrie la amîndoi: „şi vorbindu-mi de vînturile luminoase pe care le-ai văzut o dată în vacanță cînd erai la tine". Oricum, se pare c-ar vrea să poarte cu tine o corespondență, dar nu în mod deschis (scrie foarte general chiar

[14] Marcel Janco, carte poştală autografă in română, adresată lui Tristan Tzara la 22 iulie 1916

şi pentru Nati). E un bizantin răutăcios şi mi-a devenit antipatic de cînd s-a purtat urît cu părinții mei. Îți voi arăta scrisoarea la Zürich . Din aceasta reiese pur şi simplu „dorința". Îți mulțumesc pentru atenția pe care o arăți pentru expediere[15]. Aici am avut de mai multe ori discuții înfiorătoare în timpul cărora m-am apărat pe mine dar mai dificil pe tine, căci se mai găseau şi francezi care să spună ca futurismul e o nenorocire. Oricum, ar trebui să facem turnee artistice prin toată Elveția. Nu înțeleg de ce îmi scrii imperativ „*Neue Jug* să publice un caiet ilustrat de tine iar eu să îi fac descrierea". Să facă dumnezeu lucrul ăsta. De asemenea, să-mi dai 50 cts din exemplarul vîndut.[16]

Ce-a vrut fratele Josef? Ce-i nou cu privire la celelalte cărți? Ce-ai făcut cu citatele pe care ți le-am trimis? E adevărat că înveți mult? De unde ai bani? Noi nu mai avem un sfanț, ne îndreptăm spre ruină. Dar pe drum o să ne oprim la Lausanne, Sion, Soleure.

Azi o să le scriu şi lui Huels şi lui Arp[17].

Te îmbrățişez.

ANEXA 2

21 VII 1917

Dragă Tzara[18]

Volumul este gata, doar că a fost returnat pentru că mai e nevoie de 147 de lei. La început, calculul lui Heuberger era de 163 lei, dar l-am adus la 147. Nu pot să plătesc această diferență de 10 lei pe care el o vrea pentru corectură, de 11 lei pentru pagina 18-17 şi de încă 4 lei pentru o pagină pe care a greşit-o. De altfel, nici nu ştiu cum o să rezist pînă la sfîrşitul lunii. N-am nici cu ce să plătesc chiria. Toți banii i-am dat pe mîncare şi te rog trimite-mi măcar jumătate din aceşti noi 25 de lei din calcul, altfel nu pot să scot volumul. Nici măcar Arp nu mi-a plătit 10 lei, deci îți dai seama că mi-e imposibil să fac

[15] e vorba despre expedierea revistei *Cabaret Voltaire*, imprimată in iunie 1916
[16] Janco vorbeşte, se pare, despre prima publicație Dada, Prima Aventură a lui M. Antipyrine a lui Tzara, cu gravurile in culori ale lui Janco. Dadaiştii din Zurich erau in legătură cu revista berlineză Neue Jugend prin intermediul lui R. Huelsenbeck
[17] Josef Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp aici menționați, sînt primii care au intrat in aventura Dada
[18] Marcel Janco. Scrisoare autografă semnată pentru Tristan Tzara, in română, 21 iulie 1917

față singur la tot. Mai ales că nu am bani şi nici nu aştept, ca tine, să primesc sute de lei de acasă. Aştept decizia ta şi te îmbrățişez,

Marcel

Scrie doar cît.

ANEXA 3

3 august[19]

Dragă Tzara

Ieri după-amiază am ajuns la Zürich iar azi îți scriu noutăți proaspete şi frumoase. Cred că, conform promisiunii tale, ai scris deja la maşină formularele, trimite-mi-le imediat ca să pot să le expediez la Zürich ; după cum ştii, noi nu mai avem bani, şi te rog împrumută-mi banii pentru expediere. Trimite-mi, deci, o dată cu scrisorile, cam 10 lei pentru timbre. Cred că nu-ți ții promisiunile, pentru că nu mi-ai trimis nici o copie a scrisorilor pe care le-ai scris pentru Italia şi pentru Franța.

Sper, din contră, că ai trimis de fiecare dată măcar salutul meu. Nu sînt total de acord ca tu să-ți trimiți singur exemplarele în Franța, în Germania etc. Vreau să treci pe la mine, să plece totul de la Zürich dacă vrei ca eu să iau asupra mea responsabilitatea financiară, cum, de altfel, m-am şi angajat. Şi, tot din rațiuni formale, e ridicol ca publicarea să fie făcută de Gruyères, ca banii să se ducă la Zürich o dată, de la un anumit Tzara, şi apoi de la un altul. Cred că eşti convins că e pentru binele comun, acum am timp şi o să mă ocup în mod special de Dada.

Deja l-am văzut pe Corray şi duminică plec la el cu 50 de exemplare. Doar sîmbătă îşi deschide magazinul. Jules ți-a scris că doi futurişti m-au căutat. De-abia ajunsesem ieri că au venit din nou. Doar unul e futurist. E un anumit Bino prieten de-al lui Prampolini. Îți trimite complimentele lui. A stat puțin. Mi-a povestit că au publicat o revistă „de avanguarda" cu artişti de avant-gardă. Mi-a arătat-o şi în ea erai şi tu cu „Froid Lumière", cred, doar că o publicaseră cu multe greşeli. O gravură de-a mea era, de

[19] Marcel Janco, scrisoare autografă către Tristan Tzara, in română, 3 august 1917. Corray era proprietarul galeriei de artă care găzduia mişcarea Dada la Zurich; Jules (Heuberger) este cel care imprima lucrările Dada; Bino San Miniatelli, futurist prieten de-al lui Prapolini, care a fot publicat in Dada 2.

asemenea, foarte prost reprodusă. Aflu că am expus nu-ştiu-ce la Palermo. Toată revista e un amestec de format *avanscoperta* şi un text în două coloane ca romanele de senzaţie, şi colaboratori ca Prapolini, Bino, Galante, Meriano, Tzara etc. Nu prea cred, serios, că mori de nerăbdare să o vezi. Bino e un futurist care „tocmai pentru că e futurist îi învaţă direct pe ceilaţi". E vorbăreţ, înjură pe toată lumea, chiar şi pe Prapolini, nici nu vrea să audă de Meriano şi nu iubeşte cubismul. Oricum, mă port cu el disprețuitor şi l-am lăsat să înţeleagă că e încă un băieţaş. Ne mai vedem la cafeneaua Vendredi, de unde o să-ţi scriu împreună cu el o carte poştală. Sper că eşti bine. De abia m-am acomodat că a şi trebuit să plec. Mă rog. Aştept repede scrisorile tale. Am să-ţi mai trimit cărţi poştale şi te îmbrăţişez.

Acum îmi pare rău de-a binelea.

Marcel

ANEXA 4

Prieteni[20], de dimineaţă mă doare burta; probabil că şi geniul meu suferă. Ca să mă vindec a trebuit să beau două pahare de apă rece, şi asta m-a plictisit din cale-afară pentru că a trebuit să las un timp apa să curgă pînă să se răcească, şi am aşteptat cu paharul în mînă. Apoi, în camera mea, m-am suspus unor practici mai înjositoare: mîinile-n şolduri, am făcut cîteva rotiri şi cîteva genoflexiuni. De fiecare dată cînd mă aplecam, capul îmi cîntărea greu, şi l-am simţit –la unison cu capurile celorlalţi- ca pe o gămălie inutilă pe oţelul corpului meu. Durerea a mai trecut, (nu am sugativă dar o să întorc foaia aşa) dar oricum a trebuit să pun la bătaie toate cunoştinţele mele de medicină; aşa că m-am dus ca o curvă şi mi-am pus curul într-un lighean.

Dacă vreţi, internaţionalizaţi această reţetă într-o revistă Dada. Sau păstraţi-o cu gelozie. Oricum, spuneţi-i secretul doamnei Hennings. Mi-aţi promis versuri traduse din ea. M-am mulţumit cu ce-am găsit în volumul ei: „Zilele atîrnate de acoperişuri..." –dacă am înţeles bine; foarte frumos spus.

[20] Ion Vinea, scrisoare autografă in română, semnată, lui Tristan Tzara (iulie 1916); ea se adresează in acelaşi timp lui t si lui Janco (Mărculică este ipocoristicul lui Marcel). Scrisoarea se referă la diferiţii colaboratori ai *Cabaretului Voltaire*.

Aş fi un copil rău dacă n-aş dansa în entuziasmul nostru după aceeaşi vioară. Farsele sînt un lucru extraordinar atunci cînd sînt lucide, şi cînd Tzara rîde după ochelari şi Mărculică îşi opreşte cascadele de rîs în obrajii lui fesiali de trompetist. Marcel, -tu imi placi, esti un băiat rău cu aceeaşi ardoare şi îi dedic aceste rînduri liniştitului de Jules- şi Tzara într-o gravura punctată pe pămîntul unde bunul Dumnezeu i-a încătuşat talentul, amuzant şi angelic atunci cînd zdrobeşte burghezia.

Ce se mai ştie de Narcis? Dragă Naţi, cum ţi se pare noua uşă din *Cabaret Voltaire*?

...Am o poftă nebună de scris, de colaborare, chiar şi de la atîţia kilometri, la poeme *nec plus ultra*. Daţi-mi o temă, daţi-mi o temă... Tristan Tzara, l-am văzut pe tatăl tău ieri seară. E un bărbat bine.

În sfîrşit am un pui de Saint-Bernard. E foarte inteligent şi ridică coada ca o ramură de salcie cînd face caca.

Să asociem ideea:

În versul: „făcu nişte vînturi atît de luminoase" dracul ăsta de Tzara şi-a amintit de mine. Eram la el la Garceni. A fost entuzismat!

Dar, vă rog, nu mai publicaţi versuri insipide de Blaise Cendrars. Daţi-i un certificat de sărăcie intelectuală.

Marcel, afişul tău mi-a plăcut enorm; eşti la vîrful tendinţelor tale de acum doi ani. Iar acu, pe ce drum o s-o apuci?

Prea uşor desenul lui Modigliani, sau cum i-o fi zicînd... Arghezi mi-a zis foarte critic că nu poţi constata dacă există talent doar după un singur desen.

La naiba, Iser pregăteşte o expoziţie nouă. O să public un volum în 12, 250 Paris. *Papagalul sfînt* (nuvele). Mai trimiteţi-mi două volume şi *Dada*. Fac publicitate inutilă.

Vă îmbrăţişez.

HUG BALL SCRIE DRAGUT ŞI FECIORELNIC.

HUG BALL E UN BAIAT SPIRITUAL. HUGO BALL E UN BAIAT SIMPATIC. ÎI TRADUC ARTICOLUL.

ANEXA 5

Valea Calugărească

Septembrie

Dragul meu Tzara[21], veştile de la tine ajung pînă aici, dar în ce stare mă găsesc ele! Despărțit de Dida, printr-un act de voință gîndită şi stupidă care m-a costat, în ultimă instanță, liniştea, sănătatea şi partea mea de imaculată incubație creatoare văzînd-o pe biata fetiță pierzîndu-şi minţile ca urmare a rupturii noastre. Credeam că totul o să fie bine de ambele părți. E o poveste lungă, pe care am să ți-o spun mai tîrziu. În sfîrşit posed această libertate pe care am vînat-o atît de prosteşte, dar la ce-ar putea ea să-mi folosească?

Pentru că-mi ardea creierul şi pentru că mă simțeam singur ca vai de mine m-am încurcat cu o fecioară mică şi cu o mare cocotă. Asta a durat, în acelaşi timp, patru săptămîni, şi a trebuit să fug la Mangalia ca să evit o nouă poveste.

Aici am luat sculament într-un bordel turcesc şi printr-o neglijență care-mi stă foarte bine mi-am molipsit ochiul stîng. Aproape că l-am pierdut. Suferințele, printre altele, au fost îngrozitoare. O adevărată ispăşire.

De cîteva zile sînt în podgorii. Mi-am încredințat rămăşițele pămînteşti îngrijirii mamei mele. Mi-am marcat tinerețea de blenoragie. Rămîn întins toată ziua, derulînd programe de viață în capul meu haotic. Dar ce fisuri. În curînd au să vină zilele zgomotoase ale culesului. Acum un an evocam aici împreună amintiri la care, după cum vezi, mai adaug o mulțime. Ghicesc din rîndurile tale că şi tu ai sîngerat –sper ca din belşug. Povesteşte-mi repede. Dar să nu mă demoralizezi. Căci sper să devin un egoist la fel de feroce ca tine.

Ce-ai mai scris nou? Polemizez fără oprire din cauza ta cu „Țara noastră" şi cu mai toată lumea.

Tradu ceva de tine în română şi trimite-mi. Traducerea trebuie făcută de tine.

Iar acum te îmbrățişez şi nu mă mai neglija.

Al tău, Vinea.

Să ştii că nu mi-a căzut altă hîrtie în mînă, şi e duminică –închis.

[21] Ion Vinea, scrisoare autografă in franceză, pentru Tristan Tzara, 15 septembrie 1921

ANEXA 6

CONTIMPORANUL

Dragul meu Tzara[22], n-am putut să-ți scriu deşi mi-o doream foarte tare şi, ca de obicei, aveam o grămadă de lucruri să-ți povestesc. Din cîte mi-amintesc, era vorba de o căsătorie pentru tine, şi, ceea ce mă interesează la cel mai înalt grad, o invitație în călătorie. Copilul meu (sora mea) ai consimțământul meu patern şi îmi doresc să te văd ieşit din viața ta cuadruplă despre care îmi tot povesteşti. Ştii bine că am gustat şi eu felul ăsta de viață şi nimic nu e mai obositor pentru creier şi pentru forma fizică şi pentru voință. Ai să ajungi să nu mai faci nimic. Deja încep să observ în activitatea ta literară o încetinire de care mi-e frică. Termin-o cu toate muierile astea nevropatice. Trebuie să îți pun o grămadă de întrebări şi să te scutur bine. Trebuie să simplifici totul şi să faci în aşa fel încît să-ți petreci comod ultima ta tinerețe. În definitiv, încă n-ai realizat nimic: unde dracu e volumul tău de versuri? Şi se pare că nici romanul nu l-ai terminat! Ai grijă fiule să nu devii un țap în călduri sau un psiholog sentimental. Îți spun aici tot ce-ar trebui să-mi repeți tu mie. Gîndeşte-te puțin, sînt îndrăgostit de o femeie care nu are nici o para chioară şi sînt jucat pe degete de o tînără nebună care are podgorii şi păduri (virgine, bineînțeles) şi moşii. Sînt pierdut într-o dezbatere corneliană între sentiment şi datorie. Scoate-mă din toată treaba asta, îmbogățeşte-te, cheamă-mă. Cînd e nunta? Momulescu mi-a zis că te-ai certat cu toată lumea. E cel mai bun moment să li te arăți bogat şi fericit. Cum e logodnica ta? Melita Petraşcu, o femeie foarte talentată, mi-a povestit că te-a văzut în compania unei tinere americance foarte chic îmbrăcată la Delaunay. Trimite-mi repede o fotografie. (...)

Al tău Vinea

ANEXA 7

[22] Ion Vinea, extras dintr-o scrisoare autografă semnată, in franceză, lui Tristan Tzara, februarie 1925. face aluzie la volumul "Faites vos jeux" publicat de t in foileton in "Les Feuilles libres". Melita Petraşcu era iubita lui Marcel Janco.

Această joi 23

Dragul meu Tzara[23], mulțumesc de mii de ori pentru că mi-ați trimis cartea ta. Nici nu ştiți cît de tare m-a impresionat acest semn de prietenie. M-am angajat, m-am cufundat pînă la git în „Omul" şi simt lipitorile pe toată pielea. Ce călătorie îngrozitoare! Ce vis îngrozitor! Sînteți mare ca un cutremur.

Toate cele bune,

Fondane

ANEXA 8

Dragul meu Tzara[24], mulțumesc pentru *Midis gagnés*, poeziile dumneavoastră mă impresionează întotdeauna, mă bulversează, mai mult: bat în mine în porți obscure care se deschid: sînteți un fluviu de poezie. Asta nu înseamnă ca poeziile dumneavoastră „îmi plac". Aş putea chiar să spun ca există, între şocul pe care mi-l provocați şi plăcerea estetică, un prag care trebuie trecut, pe care nu îl veți trece niciodată –şi uneori de asta vă laud şi alteori regret că e aşa . Mi se pare ca, dacă aş avea ureche dumneavoastră, aş putea să va spun lucruri confidențiale foarte utile, chiar dacă probabil m-ați lua drept un cretin. Dar eu nu voi avea niciodată urechea dumneavoastră, iar dumneavoastră vă veți urma destinul, eliberînd acest fluviu din dumneavoastră către viitoruri misterioase, Iertați-mi acest ocol hieroglific, Ştiți doar că vă admir şi că vă iubesc.

Al dumneavoastră, Benjamin Fondane

ANEXA 9

Foarte iubitule domn Tzara[25],

Scuzați-mă că vă plictisesc cu insistența mea; dar i-am convins pe cei din țară să anunțe colaborarea lui Ribemont-Dessaignes şi a celorlalți. V-aş fi deci foarte recunoscător dacă mi-ați putea spune cîte ceva despre acesta din urmă, despre Paul

[23] Benjamin Fondane, scrisoare autografă pentru Tristan Tzara, Joinville-le-Pont, 7 mai 1931
[24] Benjamin Fondane, scrisoare autografă pentru Tristan Tzara, Paris, 22 iulie 1939
[25] Ilarie Voronca: scrisoare (pneumatică) autografă in română către Tristan Tzara, 12 mai 1925

Éluard sau despre Aragon, în două sau trei zile. Aş fi foarte mulţumit cu Dessaignes. Aş vrea, în acelaşi timp, să vă arăt numărul 3 din Integral, unde se vorbeşte despre dumneavoastră cu ocazia (din nou) a suprarealismului, de data aceasta, sub forma suridealismului (*Manomètre*). O să trec deci în seara aceasta între 6 şi 7 pe la hotelul dumneavoastră. Lăsaţi-mi, vă rog, manuscrisul lui R. Dessaignes, sau măcar un cuvînt. Mii de mulţumiri.

Voronca

ANEXA 10

„... Pe aici[26] lucrurile sînt în starea în care le-ai lăsat, în plus mai există doar politica exterioară şi antisemitismul. Facţiuni electorale, cu numeroşi însoţitori intitulaţi ai unei producţii literare mediocre. Nimic nu se mai inventează, nimeni nu se mai entuziasmează. *Dormind dormind*, iată sinteza. Doar sparanghelul înfloreşte, bălegarul îi prinde bine.

Pas de spleen, pas d'idéal. Noi ceilalţi, între orele meseriilor care pot fi mărturisite, vrem să facem o expoziţie (anul acesta am avut două, care au avut un mare succes), să publicăm un fragment, ne aducem unul altuia laude şi ne perpetuăm pentru nişte tineri de 20 de ani care ne admiră doar pentru a se putea lansa, prin *Contimporanul*, în lumea celor care nu sînt recunoscuţi. Destul de repede devin ei înşişi maeştri şi îşi publică propriile reviste. *C'est tout ce qu'on peut trouver en matière d'élan par ici*. Această monotonie a fost întreruptă într-un mod foarte simpatic de irumperea lui F. TZARA. Marinetti: *Son Excellence F.TZARA.M. membre de l'Académie royale italienne*. A fost invitat oficial de societatea italo-românească sub auspiciile guvernului român şi a legaţiei italiene. Primit ca o mare personalitate, pentru că e prieten cu Mussolini. Recepţie la Academie (spectacolul era irezistibil), banchet la asociaţia scriitorilor români (eu am fost purtătorul de cuvînt al avant-gardei româneşti) şi peste tot. A ţinut trei conferinţe cu mult brio în stilul *Manifestului futurist*, cu caracter retrospectiv. A avut un succes răsunător. *Îl est encore jeune et très bon orateur*. Tot Bucureştiul înflăcărat s-a declarat dîntr-o dată futurist şi abia dacă se mai ţinea cont de noi. Bineînţeles că am fost tot

[26] Jacques Costin: extras dintr-o scrisoare autografă in română pentru Tristan Tzara, Bucureşti, 1 iunie 1930

timpul cu el. Într-o seară, au trecut pe la mine cîteva ore. S-a vorbit de tine. Ai fost menționat în toasturile oficiale. În fine, o săptămînă au fost la putere, solicitați, recunoscuți de oficialități. Apoi lucrurile şi-au reluat cursul lor normal. El a plecat învăluit de flori iar noi putrezim aici. *Rester, c'est beucoup mourir*, Tristan . Acest succes m-a făcut să mă gîndesc la tine şi la posibilitatea unei vizite de-a ta cvasi-oficială aici spre toamnă-iarnă. Ce zici? Am putea găsi o platformă? Relațiile noastre de aici ne-ar permite să organizăm un solemn tam-tam modernist cu nuanță franceză. Problema e următoarea: îți convine nuanța? Poate că ai să vii însoțit de cineva de pe-acolo, şi el cunoscut, un francez autentic. Grupul „Mystique" de la *Pensée* a anunțat venirea lui J. Maritain. Gîndeşte-te la ideea mea: două sau trei conferințe sau un spectacol de teatru cu o piesă de-a ta, adu şi cîteva tablouri moderne pentru o expoziție –am putea face ceva-

J.-G. Costin, Bucureşti, 1 iunie 1930

P.S. Te rog păstrează „manuscrisele" pe care ți le-am trimis.

ANEXA 11

...Cu poşta de ieri[27] v-am trimis o revistă din provincie în care e publicat un articol, publicat de un poet, profesor de liceu, eminent membru al Gărzii de fier, organizație antisemită teroristă (hitleristă). Vi l-am trimis ca pe un palid document al unei campanii murdare care durează de un an şi jumătate şi care este îndreptat contra noii literaturi. Caracterul campaniei este clar antisemit. Semnalul a fost dat de Nicolae Iorga în ziarul *Națiunea română*. Prima țintă au fost Arghezi şi E. Lovinescu, prezentați ca fiind „pornografi".

Unii critici, ba chiar toți criticii (V.L. Streinu, M. Sebastian, Perpesicius, G. Călinescu, I. Biberi, Pomp. Constantinescu) s-au grupat într-o asociație şi au cerut cenzurii autorizația de a publica o revistă, *Critica*, în care voiau să reia o problemă de mult timp rezolvată: arta şi moralitatea. Dar au fost amenințați că vor fi dați afară din învățămînt şi nu li s-a dat autorizația. Campania „contra literaturii noi şi pornografice" (sic) „contra iudaizării literaturii române" continuă cu o furie aţîţată de ziarele de dreapta

[27] Saşa Pană, extras dintr-o scrisoare autografă in română către Tristan Tzara, 13 iulie 1937

hitleriste; Porunca vremii (al cărui director e M. Ilie Rădulescu, politransfug politic şi escroc calificat), Curentul (al lui Pamfil Seicaru cu foiletoane semnate de Ion Sin Grigoriu şi de N. Roşu). Ultimul a publicat recent un volum, *Orientarea în secol*, în care huliganismul colcăie. Bineînțeles, sînteți în capul listei celor înjurați în modul cel mai vulgar. *Universul* „marelui român Stelian Popescu"; Iorga a început din nou să-şi publice vechiul lui Semănătorul, care acum se numeşte *Gîndirea clară*. E mai degrabă un muget abracadabrant de prostii rimate şi de cronici înveninate contra a tot ceea ce este un scriitor autentic în ziua de azi. Campania lui N. Iorga în *Gîndirea clară* şi zilnic în *Națiunea română* beneficiază de suportul guvernului şi, deci, şi de al poliției. Brătescu Voineşti a chemat poliția chiar în incinta Academiei cînd a cerut arestarea „pornografilor" H. Bonciu, Geo Bogza şi Mihail Celarianu. De altfel, primii doi chiar au fost arestați. Să nu credeți că am terminat pomelnicul ziarelor şi revistelor în care publicul e aţîţat contra noilor scriitori, prezentați ca fiind agenți de dezagregare morală: *Țara noastră* (cotidianul lui Octavian Goga), A.C.Cuza –*Sfarmă Piatră* şi *Gîndirea*, Nichifor Crainic –*Buna Vestire* (cotidianul Gărzii de fier), şi zeci de alte foi şi foițe imunde şi subvenționate de legația germană.

Iată-ne în plin obscuritantism spiritual, libertatea de creație e, din nou, amenințată. Contra acestei dureroase situații a avut loc acum cîteva luni un simpozion prezidat de profesorul Rădulescu Motru. Şi a mai fost un eveniment. Acum o lună, Lucian Blaga a fost primit în Academie în prezența regelui care e un mare amator de literatură şi care a intervenit personal acum cîțiva ani ca Tudor Arghezi să fie premiat. În discursul prezentat Academiei, regele a zis, printre altele: „Primirea lui Lucian Blaga în Academie reprezintă consacrarea oficială şi definitivă a literaturii române actuale". Apoi, à-propos de revistele *Semănătorul* şi *Viața românească*: „dar azi cînd literatura se luptă pentru găsirea unei noi căi eliberată de cancanul sentimentalo-rural necesar poate la începutul secolului dar care acum este un adevărat obstacol pentru marile creații, iată că apare Lucian Blaga...". Şi, la sfîrşit, „salutîndu-vă, Lucian Blaga, îi salut pe oamenii de litere actuali ai țării mele care, chiar dacă îşi permit uneori licențe în arta lor, reprezintă o generație de scriitori plini de elan şi de talent."

Pentru Iorga, Brătescu-Voineşti şi Goga, care erau prezenți, acesta a fost un ca un duş rece neaşteptat.

Dragă Tristan Tzara, nu ştiu dacă am reuşit să vă transmit măcar o fărîmă din situația tragică a spiritului; nu ştiu dacă ceea ce se petrece între Dunăre şi Dniepr încă vă mai interesează, dar eu am simțit nevoia să vi le schițez sumar şi, probabil, incoerent, cum se iveau de sub penița mea impetuoasă...

Saşa Pană, 13. VII. 37

II .

Tzara Dada: Zürich (1915-1919), Paris (1920-1923)

În toamna anului 1915, părinții lui Tristan Tzara s-au gîndit că acesta petrecea prea mult timp în cafenelele din Bucureşti discutînd despre artă şi ocupîndu-se de reviste efemere cu prietenii săi Vinea şi Janco, aşa că s-au hotărît să-l trimită pe tînăr să-şi continue studiile superioare la Zürich . Trebuie să se vadă aici şi o măsură de precauție , în contextul belicos al vremii. România îşi încheiase deja socotelile cu războiul balcanic din 1913, cînd s-a aliat cu Muntenegrul, cu Grecia şi cu Serbia contra Bulgariei şi Turciei, cîştigînd cadrilaterul din Dobrogea. Dar, din august 1914, deşi se declarase neutră, nu era imposibil ca ea să se implice într-un conflict mondial, de partea Aliaților, care o presau. Ceea ce s-a şi întîmplat, de altfel, în 1916.

Acum, ca tot am abordat chestiunea militară, trebuie să precizez ca Tzara, examinat de comisia de recrutare militară a legației României în Elveția, în noiembrie 1916, a obținut un certificat de scutire de încorporare pe motive medicale, pe care a trebuit să-l înnoiască în anii următori, pînă la 1 ianuarie 1919.

Nu ştim cu precizie unde s-a înscris Tzara atunci cînd a ajuns în Elveția. Poate într-o şcoală privată? Ca din întîmplare, Marcel Janco se găsea deja cu fratele lui la Zürich , la celebra Scoală Politehnică, ca să îşi obțină diploma de arhitect. A urmat foarte repede, în ianuarie 1916, naşterea mişcării Dada, la Cabaret Voltaire, animat de Hugo Ball şi de soția lui Emmy Hennings. Unicul număr al revistei *Cabaret Voltaire* anunța în

preambul, prin vocea lui Ball, naşterea unei viitoare apariţii literare şi artistice denumită *Dada*.

Să menționăm, în trecere, că Tzara nu şi-a revendicat niciodată invenția numelui Dada. Ca pentru orice creație colectivă, este vorba de un termen lansat de vreunul dintre prietenii reuniți pe terasa unei cafenele, preluat de toți cu multă uşurință, mai ales că, în acest grup poliglot, românii repetau între ei, încontinuu, da, da. Cert e că Tzara l-a folosit ca titlu al poeziei „Revista Dada 2" în 1916. Lui Georges Charbonnier, care l-a întrebat dacă e adevărat că a găsit acest cuvînt căutînd la întîmplare prin dicționar, Tzara i-a răspuns că trebuie să crezi întodeauna în legende (OC V 396). În revanşă, el a fost cel care a dat, în manifestele sale, un conținut termenului ales, pe care l-a glosat cu ironie, arătînd întinderea lui universală. Dar aventura însăşi a fost universală, şi acest lucru conta cel mai mult în ochii lui, această extraordinară energie manifestată de toți aceşti tineri pentru a detrona vechea artă, răspunzînd prin creație continuă dezastrelor războiului.

Apariția acestei mişcări a fost povestită de nenumărate ori[28], ca şi îndrăznelile ei, aşa că mă voi limita să prezint doar activitatea lui Tzara. Acesta se lasă purtat de valul serilor din cabaret, îşi recită poemele, inventează poemul simultan, importă cîntece africane, ține conferințe despre *art nouveau*, ridică la început în slăvi pictura lui Janco iar apoi a noilor lui prieteni, Hans Arp şi soția lui Sophie Taeuber, Hans Richter etc.

La 14 iulie 1916, se deschide prima seară Dada. Tzara îşi declamă primul manifest Dada şi-i defineşte noua estetică. După cincisprezece zile, inaugurează colecția Dada cu *Prima Aventură celestă a lui M. Antipyrine*, ilustrată cu gravuri de Janco. Şi, cum o fericire nu vine niciodată singură, acum face cunoştință cu o elevă de la cursul de dans al lui Laban (inventatorul sistemului de notare coregrafică), Maya Chrusecz, o tînără cehă, care va fi iubita lui în Elveția.

Fiind, în acelaşi timp, glumeț şi serios, dar mai ales eficace, e normal că prietenii lui au lăsat în grija lui relațiile publice ale mişcării. Va deveni curînd reprezentantul oficial al pictorilor şi poeților avant-gardişti ai lumii. Intrat în contact epistolar cu negustorul de tablouri parizian Paul Guillaume, şi cu Daniel-Henry Kahnweiller refugiat în Elveția, el cunoaşte noile curente artistice şi ia legătura cu Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Pierre Albert-Birot şi cu pictorul Francis Picabia, animator al

[28] Vezi: *Dada, istoria unei subversiuni*, de Henri Béhar si Michel Carassou, 1990

trecătoarei reviste *391*. Paginile revistelor poetice de avant-gardă, în Franța, îi sînt deschise. Astfel, va coresponda cu animatorii revistei *Littérature*, André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard, Aragon. Va aduce un suflu nou care va face să dispară orice risc ca această revistă tînără să fie confundată cu *La Nouvelle Revue Française*! La puțin timp după, şi-a întins relațiile pînă în Italia, cunoscîndu-i pe Marinetti, Sofficci, Spaini, Savinio şi pe fratele acestuia, De Chirico, Maria Dada'Arezzo, Julius Evola etc. Şi acolo îşi putea publica poemele în reviste mai mult sau mai puțin futuriste. Invers, va aduna material poetic şi artistic de la corespondenții săi, pentru a alimenta revista *Dada*. Pe loc, germanii exilați sau dezertori i-au permis să între în contact cu expresioniştii de la Sturm, Herwart Walden, Ferdinand Hardekopf, apoi Franz Jung, Carl Einstein etc. Aceste schimburi se vor concretiza în publicații bilingve şi în deschiderea unei filiale Dada la Berlin. Mai puțin cunoscute sînt contactele epistolare pe care le-a întreținut cu catalanii şi spaniolii de la revistele *Grecia*, *Trossos*, etc, cărora le-a încredințat poemele sale dezarticulate.

Timp de patru ani, el a continuat în acest ritm epuizant, organizînd întîlniri şi publicînd *Dada*, la început o înțeleaptă „publicație literară şi artistică", al cărei prim număr a ieşit în iulie 1917, iar al doilea, în decembrie acelaşi an. După un an, în decembrie 1918, tonul a fost schimbat: al treilea număr, în format mare, are pe prima pagină formula carteziană (pe care, de altfel, nu o regăsim, în această formă, în opera filozofului): „*Nici măcar nu vreau să ştiu dacă au mai existat oameni înaintea mea.*" Totuşi, cel mai important rămîne *Manifestul Dada 1918* al lui Tzara, care enunță în termeni percutanți rațiunile de-a fi ale mişcării şi orientarea acesteia, depăşind, de departe, chestiunea artistică: „*Eu distrug sertarele creierului şi pe cele ale organizării sociale: să demoralizez peste tot şi să arunc mîna cerului în infern şi ochii infernului în cer, să restabilesc roata fecundă a unui circ universal în puterile reale şi în fantezia fiecărui individ.*" (OC I 363)

Al patrulea număr, a cărui imprimare s-a terminat în mai 1919 la Zürich, *Antologia Dada* (*Dada* 4-5), stă mărturie pentru întîlnirea cu Picabia şi cu avant-garda franceză. *La Nouvele Revue Française* publicase în septembrie o notă anonimă despre Dada, care lăsa să se înțeleagă că mişcarea ar fi coordonată de Berlin, aşa că Tzara a răspuns printr-o scrisoare deschisă adresată directorului, Jacques Rivière. Acesta a refuzat

să îi dea curs, aşa că scrisoarea a fost publicată de Breton în *Littérature*. Iată ce era scris în ea:

„Dacă scriu, acesta nu e decît un refugiu faţă de orice „punct de vedere". Nu scriu ca meserie şi nu am ambiţii literare. Aş fi devenit un aventurier de mare clasă, cu gesturi fine, dacă aş fi avut forţa fizică şi rezistenţa nervoasă pentru a realiza acest singur lucru: să nu mă plictisesc. Mai scriu şi pentru că nu există suficienţi oameni noi şi, de obicei, se publică pentru a căuta oameni, şi pentru a avea o ocupaţie (iar acest lucru e foarte idiot). Ar fi o soluţie: resemnarea; simplu: să nu faci nimic. Dar, pentru acest lucru, îţi trebuie o cantitate enormă de energie. Iar eu simt o nevoie aproape igienică de complicaţii." (OC I 410)

Entuziasmat, Breton s-a inspirat din acest răspuns pentru a lansa o anchetă în *Littérature*: „De ce scrieţi?".

Tzara e pregătit să se alăture unui grup care îi e atît de favorabil. O va face la sfîrşitul anului, cînd primeşte confirmarea că puţinii lui bani îi vor permite un sejur convenabil. Nu fără să fi trimis înainte fluturii Dada, pretinşi a fi emişi de Societatea anonimă pentru exploatarea vocabularului, pe care Éluard îşi propusese să-i lipească în pisoarurile pariziene.

Înainte de a termina cu capitolul Zürich , trebuie să vorbim despre o altă legendă (pe care interesatul s-a ferit să o dezmintă, ca şi pe precedenta), sursă de literatură bună şi frumoasă. Pentru că Lenin locuia pe strada Spiegelgasse (Cabaretul Voltaire era la numărul 1) înainte de a pleca în ţara lui într-un vagon blindat sub protecţia soldaţilor germani, unii s-au gîndit că Tzara s-ar fi întîlnit cu el, discutînd despre revoluţie şi jucînd şah. Dramaturgul englez Tom Stoppard, profitînd de coincidenţa că şi James Joyce se găsea, de asemenea, în acelaşi oraş, în acelaşi moment, a scris o piesă foarte subtilă, *Parodies*, unde cei trei revoluţionari (fiecare în domeniul său), reuniţi la biblioteca municipală, îşi expun teoriile şi viziunea asupra viitorului. În acelaşi stil, romancierul Dominique Noguez, ajutat de detalii autobiografice, şi-a imaginat o permutare între Tzara şi Lenin, ceea ce ar explica de ce, condusă de un poet, Revoluţia rusă nu avea cum să sfîrşească decît în tiranie. Repet, toate acestea nu sînt decît literatură.

După expresia lui Aragon, Tzara era aşteptat la Paris de tinerii de la *Littérature* „ca şi cînd ar fi fost acel adolescent sălbatic care a năvălit în timpul Comunei în capitala

devastată", un alt Rimbaud, într-un cuvînt. Tzara a ajuns pe 17 ianuarie 1920 la Picabia sau, mai bine zis, la metresa acestuia, unde a locuit pînă şi-a luat o cameră de hotel. Asta înseamnă că nu avea intenţia să se stabilească în Franţa. Venise aici doar ca să implanteze o centrală dadaistă, aşa cum făcuse Huelsenbeck la Berlin şi alţii la Cologne. De formă, s-a înscris la Facultatea de ştiinţe şi în Asociaţia studenţilor români din Franţa.

Dada înseamnă bucuria de a trăi. În curînd, Tzara lua parte la toate manifestările primului sezon Dada la Paris: Prima Vineri a revistei *Littérature* la Palais des Fêtes (23 ianuarie), unde a citit, pe un fond sonor de pleznitori, ultimul discurs pentru camera lui Léon Daudet, şeful Acţiunii franceze; la Salon des Indépendents (5 ianuarie), şi-a citit manifestele, pe care le-a reluat după două zile la Club du Fabourg, apoi explică sensul mişcării sale în faţa muncitorilor de la Universitatea populară din faburgul Saint-Antoine. Îi sînt jucate piesele *La première Aventure céleste de M.Antipyrine,* apoi *Seconde*, la Théâtre de l'Oeuvre (27 martie) şi în sala Gaveau (26 mai). Patronează expoziţiile lui Francis Picabia şi a lui Georges Ribemont-Dessaignes, contribuie la toate revistele care poartă însemnul Dada: *Littérature* a lui Breton, *Proverbe* a lui Éluard, *391* şi *Cannibale* a lui Picabia, *Dada Almanach* a lui Richard Huelsenbeck de la Berlin, în acelaşi timp ocupîndu-se de propria lui publicaţie, care îşi schimba numele la fiecare număr: *Bulletin Dada* (numărul 6), *Dadaphone* (numărul 7), şi o vastă antologie internaţională, *Dadaglobe*, care, din nefericire, nu va apărea (textele sînt păstrate în arhive, acum la Biblioteca literară Jacques Doucet, la Paris). La editura Au Sans Pareil el continuă colecţia *Dada*, publicînd un volum al poemelor sale ilustrate cu gravuri de Arp, *Cinéma calendrier du coeur abstrait*, la care se adaugă *Maisons*, care sînt poeme-dedicaţii, în omagiul noilor săi prieteni.

Caracteristicile mişcării Dada se afirmă în toate aceste publicaţii, dar efectul de şoc este atenuat, ca şi cînd s-ar căuta complicitatea cititorului.

În timpul verii, Tzara a făcut o lungă călătorie care l-a condus mai întîi la Zürich , unde o reîntîlneşte pe Maya, apoi la Bucureşti, la părinţii lui, apoi în Turcia, în Grecia, şi s-a întors prin Italia spre un Paris care l-a primit cu aceeaşi ostilitatea binevoitoare.

Pentru el, al doilea sezon Dada începe printr-o lectură a *Manifestului despre iubirea slabă şi iubirea amară*, sub egida lui Picabia (9 decembrie). Apoi vine manifestul *Dada ridică totul*, citit de douăzeci şi şapte de persoane (12 ianuarie). Participă la

sabotajul conferinţei lui Marinetti (15 ianuarie) şi se asociază cu vizitele insolite pe care Breton şi prietenii săi pretind să le organizeze la Paris, începînd cu mînăstirea Saint-Julien-le-Pauvre (14 aprilie). Însă procesul intentat lui Maurice Barrès de Breton şi Aragon pentru „atentat la siguranţa spiritului" (Salle des Sociétés Savantes) i se pare deplasat. Chemat ca martor, face pe imbecilul, declară că acuzatul e un ticălos, ca toată lumea, de altfel. Prima divergenţă gravă în grupul dadaiştilor parizieni: Breton pune la îndoială calificarea morală a unuia dintre maeştrii săi de gîndire, în timp ce lui Tzara îi e imposibil să rezerve o soartă diferită unuia dintre acei scriitori care, ca toţi ceilalţi, a participat la „împuierea capurilor" în timpul războiului. Organizează un Salon Dada la galeria Montaigne (6 iunie), care va fi urmat de o Seară Dada (10 iunie) cu prezentarea piesei sale *Le coeur à gaz*, interpretată de prietenii lui.

Ca şi în vara precedentă, Tzara călătoreşte. Se întîlneşte cu Maya în Cehoslovacia şi apoi parcurge împreună cu ea Germania şi petrece o vreme în Austria, mai precis la Tyrol, unde pregăteşte cu Max Ernst şi cu Hans Arp un număr de revistă foarte vesel, *Dada augrandair* (Maya a sugerat subtitlul publicaţiei, inspirat de Wagner), care va apărea la Paris, în octombrie.

Al treilea sezon Dada va fi oare ca cele precedente? Nu e sigur că, aşa cum crede Breton, publicul se va plictisi de repetarea aceleiaşi scheme, iar poeţii-actori nu mai au aceeaşi trecere. Noi forţe apar cu Man Ray care expune la librăria Six. La rîndul lui, întotdeauna grijuliu să definească dinainte sensul paşilor săi şi să regrupeze toate tendinţele din arta modernă, Breton organizează un „*congres pentru determinarea directivelor şi apărării spiritului modern*" (Congresul de la Paris, cum i s-a mai spus), unde trebuiau să se exprime responsabilii principalelor reviste de artă şi de literatură. Ostil unui asemenea demers, Tzara refuză să ia parte la manifestări. Breton înţelege că absenţa mişcării Dada ar fi de neconceput pentru public. Aşa că lansează o luare de poziţie „împotriva acţiunilor unui personaj cunoscut ca promotor al unei mişcări venite de la Zürich ", pe care îl califică apoi ca un „impostor avid de reclamă". Cu siguranţă înşelat de afirmaţiile lui Huelsenbeck şi ale lui Serner care pretindeau că nu Tzara a inventat Dada, Breton a mers pur şi simplu prea departe, chiar şi pentru prietenii săi, care fac cu toţii corp comun în jurul lui Tzara. Rezultatul: congresul nu se poate ţine, iar ruptura (temporară) este consumată între cei doi activişti. *Le coeur à barbe*, un „jurnal

transparent" pe care îl publică Tzara în aprilie, face dovada acestui clivaj în termeni care rămîn glumeți. Apoi, ca şi anul precedent, în iulie şi în august, Tzara se întoarce la Tyrol, la Tarrenz-bei-Imst pe unde trebuie să treacă Éluard şi Gala, Max Ernst şi chiar Breton împreună cu tînăra lui soție. Dar atmosfera nu mai e aceeaşi.

În septembrie, invitați de constructivistul Théo Van Doesburg (care se semnează I.K. Bonset în contribuțiile lui dadaiste), Max Ernst, Hnas Richter şi Tristan Tzara participă la congresul Dada-constructivist de la Weimar. Tzara ține o conferință foarte clară, de o logică imbatabilă, unde enunță principiile dadaiste şi declară că pune capăt mişcării. Totuşi, acest lucru nu îl face să revină în țara lui natală, şi el reia bucuros drumul spre Paris, puțin mai singuratic. Anul 1923 este pentru el marcat de două publicări importante. În primul rînd, un roman aleatoriu şi sentimental, *Faites vos jeux*, publicat în foileton în revista *Les Feuilles libres*. E prima şi ultima dată cînd el scrie în acest gen literar. Pentru a răspunde cererii directorului, el se amuză amestecînd rețeta romanului de mare tiraj cu formulele proprii dadaismului, în primul rînd, întroducînd în cursul narativ scrisorile reale ale lui Kiki de Montparnasse (prietena lui Man Ray), conversații surprinse la colțul străzii, tot ceea ce hazardul îi oferă. Naratorul e, evident, Tzara însuşi, sondîndu-şi cu o luciditate atroce sentimentele trecute, livrîndu-se unei auto-analize sălbatică, eliberîndu-se de Dada. Dar se observă că romanul e neterminat, şi din motive editoriale (nu obținuse premiul de la Nouveau Monde care îi era destinat) dar şi din cauză că un astfel de exercițiu nu poate avea sfîrşit. Tzara îşi aruncă masca, aşa cum a făcut-o în interviul făcut de Roger Vitrac, declarînd că îşi va „cultiva viciile" aşa cum alții îşi cultivă grădina! (OC I 622)

Apoi este imprimat un volum de poezii compuse între 1913 şi 1922, *De nos oiseaux*, ilustrat de Arp, care nu va fi pus în vînzare decît în 1929, de editura Kra. E o sumă poetică a zece ani, care avea ca obiectiv, dacă editorii şi-ar fi făcut meseria, să prezinte diversitatea şi unitatea inspirației celui care era de acum identificată cu Dada. După Philippe Soupault, fiecare din aceste versuri anunța o răsturnare apropiată; pentru Benjamin Fondane, Tzara nu mai e un reprezentantul unei şcoli ci un „vizionar liric" în sensul lui Rimbaud, evident.

Reluarea piesei *Coeur à gaz* în cadrul unei seri a grupului rus Tcherez organizată de Iliazd la teatrul Michel, la 6 iulie 1923, a fost marcată de o ceartă celebră provocată de

Breton şi prietenii săi (Aragon, Éluard, Péret), care îi reproşau autorului că scoate piesa din cadrul său original pentru a o transforma într-o dramă burgheză. Ea îşi trage seva din estetica dadaistă, numele personajelor (Gură, Ureche, Sprînceană, Cot, Ochi, Nas) neavînd nimic de-a face nici cu realismul, nici cu expresionismul, aşa cum s-a pretins. Chiar dacă putem să reperăm elementele unei vagi intrigi sentimentale, asta nu se întîmplă decît din cauza unei supărătoare obişnuinţe raţionale. Aici, Tzara tratează teatrul la modul radical, nereţinînd decît elementele fundamentale.

Această perturbare încheie faza Dada. Anul următor, Tzara, aflînd că Breton şi-a publicat Manifestul suprarealismului, Tzara îşi reuneşte propriile Manifeste Dada, pentru a-şi delimita aportul istoric, aş putea zice.

Din bogăţia să de invenţii voi detaşa aici trei axe: specificitatea manifestelor sale; conţinutul poemelor simultane; în fine, natura şi calitatea personajului care traversează poemele acelei perioade, Dl. Aa, purtătorul lui de cuvînt.

Tzara manifestează

Cele *Şapte Manifeste Dada* ale lui Tzara enunţă un program perfect lucid, aparent absurd, grotesc şi clownesc, diferenţiindu-se de manifestele precedente ale expresionismului, futurismului, şi apoi a suprarealismului. E primul postulat pe care îl voi avansa în timpul acestei analize, cu riscul de a-i şoca pe admiratorii *Discursului asupra metodei*.

Să remarcăm mai întîi că aceste texte se diferenţiază radical de toate celelalte manifeste mai mult sau mai puţin contemporane (decadentism, nunism, futurism etc) în sensul că au ca prim obiectiv să fie spuse, declamate în public. Sînt manifeste nu numai în virtutea luării de poziţie şi a mesajului pe care vor să îl transmită, ci în funcţie de felul lor de enunţare de către autorul-actor în faţa unei mulţimi. Ar trebui să studiem mai întîi felul în care se spune înainte de a vedea ce e spus. În lipsa unei înregistrări a acelor faimoase şedinţe cînd Tzara reuşea să zdrobească facultăţile intelectuale ale publicului său, putem să ne raportăm la comentariul pe care îl dă în *Cronique Zürichoise*, în legătură cu prima seară Dada, la 14 iulie 1916:

„În fața unei mulțimi compacte, Tzara manifestează, noi vrem noi vrem să urinăm în diferite culori... Noi strigăte, marea tobă, neputincioase canoane de pian, ne rupem costumele de carton publicul se aruncă febră puerperală întrrrerrruperrre. Ziarele nemulțumite poem simultan la patru voci simultane pentru 300 de idiotizați definitiv." (OC I 563)

Manifestul Dada e un discurs –în sensul că discursul se opune povestirii. Are toate trăsăturile descrise de Benveniste în lucrarea să Probleme de lingvistică generală: discursul este expresia subiectivității, semnalată de indicatori pronominali (eu, voi, dumneavoastră); indicatorii adverbiali (aici, acum); timpurile (prezent, perfect compus, viitor).

Aşa cum foarte bine spune Gérard Genette: „în discurs, cineva vorbeşte, iar situația să în actul vorbirii este centrul semnificațiilor celor mai importante". Aici, e Tzara, şi el singur se semnalează atenției auditoriului. Dar acolo mă voi distanța de retoric atunci cînd acesta afirmă că nu găsim niciodată, în stare pură, narațiune sau discurs într-un text. Voi adăuga: în afară de cele *Şapte Manifeste Dada* ale lui Tzara, care au fost toate citite în public înainte de a fi publicate, şi care sînt exclusiv discurs, adică nu găsim în ele nici o legătură, directă sau indirectă, cu acțiunile sau cuvintele unui alt individ decît Tzara. Iată deci a doua evidență la care voiam să ajung: *Manifestele* lui Tristan Tzara sînt manifeste la sensul cel mai concret al cuvîntului: formă perfectă a discursului în care poetul vorbeşte direct în numele lui propriu, fără vreun intermediar care ar putea fi ziarul sau cartea.

Aici se află cheia primul scandal: Tzara reacționează contra tuturor tradițiilor care fac din poet un necunoscut la marginea societății; el îşi asumă propria voce şi inversează propoziția rimbaldiană: aici „eu" e Tzara care se desemnează fizic atenției spectatorului şi, nemulțumit să incarneze eul oratorului, identifică mulțimea anonimă cu el însuşi. Altfel spus, el se vrea în acelaşi timp unic şi multiplu, reflecție şi oglindă a publicului pentru care este, într-un fel, conştiința care acționează. Astfel, poetul vrea să îşi recîştige locul privilegiat în societatea noastră, ca în Republica ideală a lui Platon. Iată de ce mi se pare că el nu lasă altora grija de a-i spune textul: fără actori, vorbitori profesionişti. Tzara refuză mimetismul, pentru că poezia este creație directă şi, ca o a treia evidență, manifestele sînt un act poetic. Se va obiecta că aceste texte nu sînt spontane, că au fost

meditate, scrise şi publicate în diferite stări. Bineînţeles, acestea au fost concepute de fiecare dată într-un scop precis de comunicare cu publicul, încercînd să surprindă dinainte condiţiile enunţării: pauză, variaţie a intonării şi a puterii, ţipete, şuşoteli...

Abordînd forma însăşi a discursului, constatăm (după René Loureau într-o intervenţie la decadele din Cerisy despre suprarealism) că manifestele aveau trei nivele, trei categorii de limbaj:

1. manifestul, care afirmă un anumit număr de principii;
2. poezia, derapajul sensului, dezvoltarea, excrescenţa vocabularului şi figurilor;
3. metalimbajul, reflecţia asupra discursului în curs de enunţare, de genul: „sînt contra manifestelor şi totuşi fac un manifest".

Tzara însuşi ne oferă justificarea acestei tripartiţii. Decît să ne referim la o normă iluzorie ale cărei manifeste vor şi rupere sau diferenţă, trebuie să comparăm aceste texte cu „Conferinţa despre Dada" ţinută la Weimar şi Iena la 23 şi 25 septembrie 1922. Tzara „povesteşte" tot ce comunicat deja în timpul manifestelor sale, dar într-un limbaj care rămîne într-un singur plan:

„Ştiu că vă aşteptaţi la explicaţii despre Dada. Nu vă voi da nici una. Explicaţi-mi de ce existaţi. Nu ştiţi. Îmi veţi spune: exist pentru a crea fericirea copiilor mei. În fond, ştiţi că nu e adevărat. Spuneţi: exist pentru a-mi apăra patria de invaziile barbare. Nu e suficient. Veţi spune: exist pentru că aşa vrea Dumnezeu. Asta e o poveste pentru copii. Nu veţi şti niciodată de ce existaţi dar vă lăsaţi tot timpul cu uşurinţă convinşi să luaţi viaţa în serios. Nu înţelegeţi niciodată că viaţa e un joc de cuvinte, pentru că nu sînteţi destul de singuri pentru a vă opune urii, raţiunii, lucrurilor care cer mari eforturi, o stare de spirit plan şi calm unde totul este asemănător şi fără importanţă." (OC I 419)

Din contra, găsim în cele *Şapte Manifeste* limba manifestului, care se diferenţiază puţin de conferinţă: „Pentru a lansa un manifest trebuie să vrei: A, B, C, să tuni şi să fulgeri contra 2, 3" (OC I 359); „Dar această nevoie e îmbătrînită, de asemenea" (OC I 359). Constatări: „Cubismul s-a născut din simpla modalitate de a privi obiectele..." (Paris. 361); „Arta are nevoie de o operaţie" (Paris. 369). Definiţii: „Un manifest este o comunicare făcută întregii lumi" (Paris. 378); „Există oameni care explică pentru că

există oameni care învață" (Paris. 383). Dar şi trăsături caracteristice manifestului şi care nu se regăsesc în conferință: amintirea opoziției eu/voi şi noi/ei: „dar noi, Dada, nu aveam aceeaşi părere ca ei"; „Vă spun: nu există început noi nu tremurăm noi nu sîntem sentimentali"; „Priviți-mă bine! Sin şi eu ca voi toți" (Paris. 373). De aici se trecere uşor la ordin: „Dați-vă singuri un bobîrnac în nas şi picați morți"; „Muzicieni, spargeți-vă instrumentele oarbe de scenă"; de la ordin la invectiv: „Sînteți toți nişte idioți" sau: „Voi vedeți cu buricul –dar de ce îi ascundeți spectacolul ridicol pe care i-l oferim?".

O simplă expunere, o rețetă:

Pentru a face un poem dadaist

Luați un ziar

Luați foarfeci

Alegeți din ziar un articol avînd lungimea pe care vreți să o aibă poemul dumneavoastră

Decupați articolul (...) (Paris. 382)

Se ajunge la amplificarea retoricii, ilustrînd tema care tocmai a fost tratată:

„Vorbăria e încurajată de administrarea posturilor care, iată, se perfecționează, încurajată de regia tutunului, de agențiile căilor ferate, de spitale, de întreprinderile de pompe funebre, de fabricile de stofă. Vorbăria e încurajată de denigratorii papei..." (OC I 379)

În aceeaşi ordine de idei, manifestul tinde spre expresia simplei expresii amăgitoare care vrea doar să zăpăcească auditoriul, să-l seducă, în sensul etimologic al cuvîntului:

„Domnilor doamnelor cumpărați întrați cumpărați nu citiți îl veți vedea pe cel care are cheia Niagarei omul care şchiopătă într-o crîşmă emisferele într-o valiză nasul închis într-un lampion chinezesc veți vedea veți vedea..."

Aici proliferarea verbală, absolut gratuită în aparență, este dezvoltată din cauza parodiei propriilor sale cuvinte pe cate Tzara ni le transmite întruna.

Din punct de vedere al limbajului poetic, trecerea de la un nivel lingvistic la altul nu se observă, fie în aceeaşi frază, fie în fraze juxtapuse, „enumerații stranii ale delirului, metafore, pe scurt, o scriitură pe care o vom califica rapid drept poetică" (Loureau)

Vom nota apoi numărul mic de creații verbale: nu există moneme absolut noi, ci doar neologisme formate prin legarea cuvintelor: „cristal-bluf-madonă", „burțiroşii", „sistem-speculativ". De altfel, limbajul încetează să mai fie semnificant, se caută ritmul sau chiar zgomotul prin care sînt denunțate sonoritățile agreabile care ar putea să se degaje din acumularea verbală, la acelaşi nivel cu rima interioară: „prostituții, teatre, realități, sentimente, restaurante ohi, hoho, bang bang". Vom remarca faptul că poetul încearcă constant să provoace decepția, care nu este neapărat o valoare poetică, dar care, prin introducerea libertății în discurs, are valoare de poezie. Tristan Tzara accentuează jocul paronomastic constant în lexicul francez prin stabilirea fonică (şi grafică) între semnificanți: „poeți hipertrofici hiperesteziați şi hipnotizați de viorele de muezini cu aparență ipocrită". Şi, cum spune Tzara, viața nu e decît un joc, deci totul e permis, şi mai ales jocul de cuvinte!

În ceea ce priveşte discordanța, trebuie să se distingă între absența semnificației produsă de apropierea arbitrară a cuvintelor ca, de exemplu, „artă plimbare mlaştină locomotivă", şi dezordinea stabilită de Tzara. Dacă retorica clasică accepta această figură de stil sub forma oximoronului (rezumat în exemplul canonic: „această lumină obscură care se revarsă din stele") , nimic nu poate împiedica poetica modernă să se folosească deliberat şi din plin de acesta, cu condiția să fie definit foarte precis ca o contradicție între o sintaxă obişnuită, înglobînd termeni fără legătură între ei. E interesant că spiritul se pliază pe sintaxă şi nu se miră de incoerența semantică.

Tzara spunea „Arta era un joc alună" (*L'art était un jeu noisette*). Remarcăm gramaticalitatea perfectă a secvenței, doar semantismul ultimului termen nu e în strînsă legătură cu primul, am putea spune că nu aparține cîmpului asociativ obişnuit. Dar există un sens care nu face ansamblul total absurd. Acest lucru se întîmplă pentru că autorul respectă una dintre legile fundamentale ale limbajului articulat, şi anume ordinea cuvintelor. O perturbare totală a secvenței precum „alună arta era joc" ar fi un non-sens caracteristic, fiind contrar principiului cronologic al înşiruirii vorbite care impune ordinea

orientată astfel: subiect-predicat-complement. De fapt, discordanța va creşte cu timpul în manifeste, dar e nevoie întotdeauna de un moment de reflecție ca aceasta să fie reperată, într-atît sîntem dirijați de sintaxă: „Fără căutarea lui / te ador / care este un boxer francez". Avem, în acest caz, o juxtapunere de sintagme corecte şi semnificînd fiecare pentru sine. Asocierea lor creează discordanța, dar se poate afirma că, de obicei, Tzara respectă sintaxa. Pentru a ne convinge de acest lucru, e de ajuns să comparăm exemplele citate cu rezultatul, furnizat chiar de poet, tehnicii poemului „în pălărie": „...Prinşi ei sînt ieri convenabili apoi tablou", rețetă pe care, trebuie să o amintim, autorul celor *Douăzeci şi cinci de poeme* nu şi-a păstrat-o pentru folosul propriu, nici măcar în manifeste! Tzara, dînd bobîrnace limbajului, menține întotdeauna un sens minim prin efectul suspensiv care invită auditoriul să termine fraza: „rambursarea va începe din", fie prin apropierea insolită a vocabulelor: „Ventilator de exemple reci", nu se poate expresie mai elocventă şi mai nouă, nu tocmai de o totală absurditate.

Să spunem că autorul îşi pune în practică principiile, lăsînd auditoriului puterea de a alege liber, nerezolvînd antitezele sau alternativele deschise.

Rezultatul tuturor acestor lucruri este că se ajunge la o înmulțire de imagini fără precedent, de tipul acelor definite de Reverdy şi corectate de Breton, din care iată un exemplu: „Şi cheia selfcleptomanului nu funcționează decît cu ulei crepuscular".

Dacă ne menținem la planul semnificantului, putem afirma că, la Tzara, limbajul poetic e un limbaj unde denotația tinde către zero iar conotația către infinit.

Dar, bineînțeles, limbajul poetic conține un mare număr de metafore. Rețeaua metaforică stabilită în Manifeste este foarte densă, şi, din punct de vedre statistic, mai important decît cel pe care l-am putea găsi în „Conferință". Aici e vorba de aducerea adeziunii unora mai mult decît convingerea lor reflectată. Este modificată tonalitatea dinamică a tînărului poet, toată credința să revoluționară: „Noi rupem, vînt furios, lenjeria norilor şi a rugilor, şi pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea."

Printr-o uşoară deviere de sens, vom numi „metalimbaj" ansamblul propozițiilor care servesc nu la descrierea limbii folosite (ceea ce facem noi aici) ci la explicarea reflecției autorului asupra textului, asupra a ceea ce e pe punctul de a spune, scrierea

despre actul scrierii, discursul asupra discursului, pe care îl găsim mai ales în *Manifestul Dada 1918* dar şi în alte părți, e adevărat, mult mai difuz:

„Scriu un manifest şi nu vreau nimic, spun totuşi unele lucruri şi sînt din principiu contra manifestelor, aşa cum sînt şi contra principiilor. Vorbesc întotdeauna despre mine pentru că nu vreau să conving, nu am dreptul să îi trag şi pe alții în fluviul meu... Dacă există un sistem în lipsa unui sistem –cel al proporțiilor mele- eu nu îl aplic niciodată; îmi mențin toate convențiile –să le suprim ar fi ca şi cînd mi-aş face altele noi, ceea ce ne-ar complica viața într-un fel cu adevărat respingător."

Toate aceste lucruri stau mărturie pentru luciditatea unui orator care ştie foarte bine încotro se îndreaptă, care cunoaşte obiecțiile teoretice care s-ar putea aduce poziției sale şi care interzice astfel orice critică a manifestului care se plasează pe alt plan decît al său.

Dar ceea ce este capital în ansamblul Manifestelor, e prezența şi fuziunea perfectă a celor trei nivele de limbă într-o singură emise. Contrar folosirii de către conferențiari, noi nu avem aici o teorie urmată de ilustrare, ci un discurs savant căruia îi succedă recompensa pentru auditoriul atent şi înțelept sub forma unei proiecții; practica poeziei aşa cum o percepe Tzara este un angajament personal, un fel propriu de a-şi trăi ideile, creația, în fine, o poezie nouă, făcută din reflecții teoretice, din luciditate şi din acțiune. Aici se află miezul celui de-al doilea scandal provocat de Tzara. Nu s-a mulțumit să ofere un nou loc poeziei, a depăşit regula distincției dintre genuri şi a amestecat poezia cu discursul.

Totuşi, studiul formal nu îşi epuizează subiectul: trebuie să vezi cum aceste forme noi trimit la teme, la o funcționare precisă a manifestului.

Există scandal în măsura în care Tzara amestecă diferitele nivele de limbaj, altfel spus, el dezamăgeşte auditoriul obişnuit poate cu fiecare din aceste limbaje, separat, dar nu împreună. El îl obligă la o gimnastică mentală care este deasupra posibilităților lui în timpul vorbirii (diferența față de scris: eu, cititorul, revin înapoi, pot segmenta frazele sau paragrafele). Dar, lucru mai grav, al treilea scandal va fi în conținutul perceptibil de public.

Pe plan retoric, Tzara critică sistemele precedente, dar refuză orice construcție echilibrată. El atacă fundamentele înseşi ale societății, lăsînd un mare vid pe care fiecare

va trebui să-l umple. În ceea ce priveşte arta (să nu uităm că el se adresează cu precădere amatorilor de artă, unui public avant-gardist şi care se considera „luminat"), el reafirma relativitatea frumuseții, idee veche enunțată de Fénelon înaintea enciclopediştilor, dar care îşi face întotdeauna micul efect:

„O operă de artă nu e niciodată frumoasă, obiectiv vorbind, pentru toți. Critica este deci inutilă, ea nu există decît subiectiv, pentru fiecare, şi fără cel mai mic caracter de generalitate."

Plecînd de aici, trebuie să revedem toate valorile estetice, să privilegiem arta naivă, arta africană etc. Un caz particular al artei este funcția poetului. Tzara denunță la toți predecesorii lui gustul pentru confortul material, renunțarea lor la poezie în favoarea îmburghezirii:

„Rimele sună asonanța monezilor şi inflexiunea alunecă de-a lungul liniei burții văzută din profil. Toate grupările de artişti au ajuns în această bancă călărind pe diverse comete. Uşa deschisă posibilităților de a se scufunda în perne şi mîncare." (OC I 361)

Astfel, Tzara coboară arta de pe piedestalul unde a fost ridicată, îi neagă acesteia orice necesitate, orice funcție socială, el re-creează toate teoriile precedente, toate ismele (cubism, futurism, modernism...), cărora le opune un nume magnific prin invariabilitatea lui: Dada.

Dintr-o perspectivă chiar şi mai generală, Tzara constată eşecul tuturor teoriilor filozofice actuale şi denunță *a priori* pe ce se bazează ele: logica: „Cum s-ar putea dori ordonarea haosului care constituie această variație, omul?"; morala: „Morala atrofiază, aşa cum orice bici produce inteligență". După aceea, ele îi ironizează pe scriitorii care predau morala şi discută filozofie! Aici Tzara transformă toate ideile primite de-a gata, instaurează tabula-rasa:

Ideal, ideal, ideal

Cunoaştere, cunoaştere, cunoaştere

Bumbum, bumbum, bumbum (OC I 368)

Să remarcăm ca nici o formă nouă nu are trecere în ochii lui. Nici psihanaliza: „Psihanaliza este o boală periculoasă, ea adoarme înclinațiile anti-reale ale omului şi sistematizează burghezia"; nici dialectica hegeliană: „Modalitatea de a privi rapid partea

cealaltă a unui lucru, pentru a-şi impune indirect opinia, se numeşte dialectică, adică să te tocmeşti pentru spiritul cartofilor prăjiți, dansînd cu metoda" (OC I 360). Nu va spune nimic altceva în limbaj clar, în conferința lui.

De fapt, există un fond de mare deznădejde în această de molare generală (Tzara spunea „Dezgust dadaist"), impresia că a fost constant înşelat, , de a se fi aruncat în viața cu ochii legați. Iar atunci cînd reuşeşte să şi-i elibereze, Tzara e prins de nebunia distrugerii, de fiecare dată într-un sens pozitiv: „Fără milă, ne rămîne după aceea carnagiul speranței unei umanități purificată".

Tzara e nihilist, dar nu într-un mod absurd, radical, pentru că îl vedem gata să reafirme anumite valori, cum ar fi existența şi bucuria de a trăi. Dar trebuia mai întîi să distrugă sertarele creierului auditoriului său.

În primul stadiu, el enumeră o serie de antiteze nerezolvate, adică afirmă egalitatea nebuniei şi a înțelepciunii; într-un fel, el identifică Dada cu îndoiala scăldată în vermut: „Dada pune înaintea acțiunii şi deasupra a tot: îndoiala, Dada se îndoieşte de tot. DADA este totul. Totul este Dada. Nu vă încredeți în Dada." „Dar adevăratele Dada sînt contra Dada." Dada este deci îndoiala absolută, şi Tzara nu ezită să compare acest principiu inițial cu creatorul într-o ecuație simplă, căreia nu-i lipseşte violența iconoclastă: „DADA e un lux, sau Dada este în rut. Dumnezeu e un lux, sau Dumnezeu este în rut." DADA=Dumnezeu. Acest lucru a fost demonstrat de J.-C. Chevalier într-un studiu pur lingvistic: „Deci Dumnezeu este, pe planul teoriei lingvistice cel puțin, singurul rival al Dada." Să mai adaug că îi este rival pe toate planurile?

Iată un bun subiect de scandal, mai ales dacă acest principiu fundamental se sprijină pe un context deliberat violent, unde grosolănia şi scatologia rivalizează în grosime:

„Dada rămîne în cadrul european ca un grup de slăbiciuni, dar e şi rahat, dar noi vrem de acum înainte să stăpînim culori diverse pentru a orna grădina zoologică a artei cu toate draperiile consulatelor." (OC I 357)

E adevărat că dadaiştii germani sînt foarte înclinați spre depreciativ, şi ca Tzara i-a putut imita în acest punct. Dar şi aici, voi remarca faptul că acest vocabular fecal nu rămîne în cadrul textului, e pronunțat în public şi ia, într-un fel, aceeaşi valoare de injurie ca şi Cuvîntul regelui Ubu, dacă nu chiar mai mult, Oricum e mult mai grav,

pentru ca, dacă acceptăm identitatea Dada=Dumnezeu, trebuie să o completăm prin ecuația următoare: Dada=Dumnezeu=Rahat. Paralel, spectatorul este constat invitat să contemple şobolani putrezi, scurgerile blenoragice, rahatul care invadează totul.

Cele *Şapte Manifeste* se plasează toate la acelaşi nivel de violență verbală crescîndă, prin deriziunea tuturor lucrurilor. DADA se defineşte prin absurditate, printr-un non-sens care dezordonează, demoralizează, dezorganizează, distruge tot ce atinge.

Un alt procedeu de deriziune, care nu este mai puțin eficace, este suprasaturarea. Tzara repetă întotdeauna aceleaşi evidențe, îşi bate joc cu politețe de lume, spunînd o dată la două minute: „Continuați, copiii mei, umanitate"; „Sînteți cu toții nişte idioți"; „Dea aceea crăpați cu toții", povestind cum a „devenit fermecător, simpatic şi delicios", mărturisindu-şi clar scopul: „Dada lucrează cu toate forțele sale la instaurarea idiotului peste tot. Dar conştient. Şi tinde el însuşi să devină un idiot".

Totuşi, atunci cînd auditoriul este total subjugat, el poate recunoaşte cîteva valori pozitive apărate de Dada, în ciuda aparentului lui dezgust. Trebuie să fi trecut prin această cură de cretinism intens, să fi avut, într-un fel, parte de o spălare integrală a creierului pentru a începe să observi efectul benefic, salvator al mişcării Dada. Tzara cere o anumită stare de spirit şi situează Dada la punctul de intersecție al lui da şi al lui nu, adică în locul unde se rezolvă contradicțiile, Viața.

Tzara apără Viața, el refuză să impună regulile Mişcării pe care o animă (fără statuturi, fără angajamente precise, fără jurăminte, fără teorii stabilite sau prestabilite). Oricine poate fi Dada, doar că trebuie să împărtăşească „dorința să de independență, de neîncredere față de comunitate", dezgustul față de toate sistemele.

De acum, individul se oferă forțelor spontaneității sale creatoare. „Gîndirea se face în gură". Trebuie răzuit vernisul culturii, trebuie forțate lanțurile tradiției, şi astfel apare omul primitiv, cu puterea să infinită de creație. Să mai arătam o patra evidență: în Manifeste, adică pînă în 1922, Tzara întrevede o singură formă de purificare în domeniul artei:

Dar dacă viața e o farsă rea, fără scop sau naştere inițială, şi pentru că noi credem că trebuie să ne purtăm cum trebuie, ca nişte pure crizanteme, cu această afacere, am proclamat singura bază de înțelegere: arta. (OC I 365)

Bineînțeles, nu se pune problema ca arta să fie privilegiată la modul obişnuit, adică un principiu cultural elitist, prizat în funcție de valoarea să pe piață, dar, oricum, acesta este singurul teren pe care înțelege Tzara să se plaseze, singura activitate pe care o judecă suficient de creatoare. Dacă e vorba de revoluție, aceasta nu se realizează la nivel social sau individual. Dada vrea să schimbe omul şi, înainte de toate, se oferă holocaustului, distrugînd în el însuşi înainte de a duce focul şi în altă parte. Astfel, Dada descoperă bucuria, entuziasmul care există nu numai în actul distrugerii, dar şi în eliberarea care se manifestă atunci. Dada descoperă „respirația proaspătă" care uneşte contrariile în acelaşi suflu.

De aici o expresie poetică nouă, care pune accentul pe experiența vitală: furia este însoțită de rîs, imensa izbucnire în hohote care îi era atît de caracteristică lui Tzara, descris de toți contemporanii, care eliberează o expresie spontană, neinteresată, pe care Dada o numeşte „Poezie":

Fiecare pagină trebuie să explodeze... iată o lume care se clatină şi fuge, logodită cu veseliile nebuneşti ale gamei infernale; iată ce e de partea cealaltă: oamenii noi, aspri, emoționați, înnecîndu-se în sughițuri. (OC I 362)

Simultaneitatea mişcării Dada

Atunci cînd, impulsionată de către Tristan Tzara, mişcarea Dada a lansat, la Zürich , o serie de „poeme simultane", e clar că „cearta simultaneității", care ocupase creatorii parizieni în anii 1913-1914, în jurul lui Cendrars şi a cuplului Delaunay, era de mult depăşită. Nu mai era vorba de rivalitate, nici de colaborare între pictori şi poeți, ci de o creație exclusiv poetică, avînd un caracter internațional şi multilingvistic, cu finalitate novatoare şi spectaculoasă. Dacă e să credem o notă de-a lui Tzara publicată în revista *Dada*, numărul 1, în iulie 1917, o polemică cu poeții francezi s-ar fi putut naşte despre chestiunea anteriorității audițiilor publice a unor astfel de poeme. În ciuda vigorii dezbaterilor poetice ale acestei perioade, nu s-a întîmplat nimic şi opinia publică, în țara lui Decartes, s-a interesat mai mult de dezbaterile legate de Chemin des Deamesdecît de revendicările artistice ale agitatorilor din Zürich .

Deşi o lucrare istorică nu ar fi inutilă, demersul meu va fi mai mult teoretic, vizînd să stabilească contribuţia lui Tzara la noul turn Babel construit de avant-gardişti şi să-i elucideze motivele, să-i marcheze deschiderile culturale şi limitele.

E bine, mai întîi, să descriem corpul de poeme simultane produse de Tzara cu prietenii săi dadaişti în timpul unei foarte scurte perioade experimentale, să le observăm acestora caracterul spectacular şi să le specificăm plurilingvismul.

Iată un tablou care epuizează, din punctul meu de vedere, categoria poemelor simultane Dada:

1. „Amiralul caută o casă de închiriat" a lui Huelsenbeck, Janco şi Tzara, redactată în germană, engleză, franceză, interpretată de cei trei autori la 30 martie 1916 la Cabaret Voltaire, publicată în revista cu acelaşi nume la 15 mai 1916 (OC I 492-493).
2. „Dada, dialog între un vizitiu şi o privighetoare", Huelsenbeck şi Tzara, text în germană şi franceză, interpretat de autorii de la Cabaret Voltaire la 300 martie 1916, publicat în revista cu acelaşi nume la 15 mai 1916 (OC I 494).
3. „Cacadoufarbige", de Huelsenbeck, Serner şi Tzara, Dada, nr. 4-5, 15 mai 1919, în germană şi franceză (OC I 495).
4. „Rattaplasma", de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 496)
5. „Balsam Cartouche", de Arp şi Tzara, în germană şi franceză, (OC I 496)
6. „Montgolfier Institut Für Schönheitspflege", de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 497)
7. „Kokoskotten", de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 497-498)
8. „Din Ungesunde Flöte", de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 498).
9. „Das Bessere Negerdorf Mit Glasschuppen", de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 498-99)

10. „Der Automatische Gascogner”, de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 499)
11. „Die Hyperbol vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock”, de Arp, Serner şi Tzara, în germană şi franceză (OC I 499-500)
12. „Lumină rece”, de Tzara, în franceză, interpretată la Soirée Dada'Art nouveau, las 28 aprilie 1917, de şapte persoane (OC IV 487-488)
13. „Febra puerperală”, de Tzara, în franceză, interpretată de patru voci la premiera Serii Dada, la 14 iulie 1916 (OC I 79 şi 84).
14. „Febra masculului”, de Tzara, în franceză, interpretată de douăzeci de persoane la Seara Dada, 9 aprilie 1919 (OC IV 489-90)

După lectura acestui tablou se impun două remarci:

1. Ansamblul acestor poeme este un produs colectiv, cu un titlu sau altul.
2. Aceste opere, denumite simultane, se bazează toate (cu excepția ultimelor trei) pe plurilingvismul colaboratorilor.

Ele constituie două sub-grupe, primul format din opere efectiv oferite publicului şi adaptate în acest scop; a doua din opere pe care Arp le va denumi mai tîrziu „automatice”.

Din paisprezece poeme, unul e în trei limbi, zece în două, trei doar într-una. Tzara a participat la compunerea tuturor poemelor, fie singur (de trei ori), fie cu Arp sau Huelsenbeck (o dată). Tinerii novatori s-au asociat în trei (Arp, Serner şi Tzara) pentru a compune şapte poeme simultane, dar trioul se schimba de trei ori pentru alte două poeme. Am fi tentați să credem ca fiecare îşi foloseşte limba maternă, dacă românii Tristan Tzara şi Marcel Janco nu ar fi optat unul pentru franceză, celălalt pentru engleză, şi dacă alsacianul Arp nu s-ar fi exprimat de preferință în germană. Orice-ar fi, în afară de cele trei poeme ale lui Tzara, oferite ca partiție vocală, ansamblul constituie un rar exemplu de bilingvism fratern (şi chiar, cu o ocazie, trilingvism) în momentul cînd francezii şi germanii se înfruntau pe cîmpul de luptă. Oricare-ar fi fost audiența exactă, trebuie văzut aici un simbol incontestabil al refuzului conflictului mondial, al frontierelor lingvistice şi naționale. Cu atît mai mult cu cît aceste poeme scrise la mai multe mîini au fost, de

asemenea, interpretate la mai multe voci în timpul serilor Dada, în fața unui public cosmopolit.

După primii martori, şi chiar el însuşi o confirmă în „chronique Zürichoise”[29], Tzara s-a grăbit, atunci cînd s-a deschis Cabaret Voltaire, să traducă în franceză cîteva poeme româneşti pe care le avea la îndemînă, pentru a furniza material acestor poeme simultane. Într-adevăr, partea franceză din „Amiralul caută o casă de închiriat” figurează în „Primele poeme”, lăsate în România prietenului său Ion Vinea, cu titlul „Întoarce-te înapoi” („Tourne autour”) (OC I 59, traduse în franceză de Colomba Voronca) şi care au fost publicate prin grija diverselor reviste în 1920 înainte de a fi inserate, definitiv, în volumul *Anticapul* (*L'Antitête*), cu titlul „Prăbuşire” („Ecroulement”) (OC ÎI 297). La fel, partea franceză din „Balsam Catouche” figurează în volumul din 1920 *Cinéma Calendrier* (OC I 128), fără să putem atesta că textul ar fi existat înainte de sejurul lui Tzara la Zürich . Dar ceea ce e sigur, e că el a compus partiția poemelor la mai multe voci enumerate mai sus, aşa cum o dovedeşte reproducere fototipică a poemului *Lumină rece* (*Froid Lumière*) şi *Febra masculului* (*La fièvre du mâle*). Cît despre *Febra puerperală* (*La fièvre puerpérale*), acest poem se pretează atît de bine cvadrilogului încît figurează în piesa de teatru *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, publicată la Zürich în 1916 şi reprezentată la Paris, la Théâtre de l'Oeuvre, la 27 martie 1920.

Cu alte cuvinte, inventarul nostru prezintă două categorii de poeme. Unele, chiar dacă au fost compuse înainte, furnizează materie poetică în vederea unui spectacol. Altele nu au dus decît la o publicare. O mențiune explicită atestă faptul că ele sînt produsul unei „Societăți anonime pentru exploatarea vocabularului dadaist”, formată din pictorii Hans Arp, medicul-romancier austriac Walter Serner şi de poetul Tristan Tzara. Acesta din urmă era mîndru că fusese primul care impusese prezentarea scenică a poemului simultan. Acest lucru duce la o notă rectificatoare, redactată şi publicată prin îngrijirea lui în primul număr din Dada, în iulie 1917. Pretextul e reprezentarea la Paris, la 18 martie 1917, a unui poem simultan de Sébastien Voirol, „Sacrul primăverii” („Le Sacre du printemps”), transpoziție verbală a unei opere de Igor Stravinski, prin asocierea Artă-Libertate (care va da naştere, mai apoi, grupului Artă şi Acțiune a cuplului Autant-Lara), pentru a preciza anterioritatea mişcării Dada. Ori trebuia să fii dotat cu o bună

[29] “t traduce repede cîteva poeme pentru a le citi”, Tristan Tzara, “Cronique zurechoise” (1920), OC I 561

acuitate vizuală şi, bineînțeles, să fii bine informat cu privire la lucrurile care se întîmplau la Paris în materie de Art Nouveau pentru a putea găsi în rezumatul făcut de Art şi Liberté, publicat de o revistă profesională şi confidențială, *Le Petit Messager de l'Art et des Artistes* (nr. 44, 20 mai-10 iunie 1917, Paris), materia unui asemenea rectificativ. Cu atît mai mult cu cît acest poem de Voirol, publicat în revista *Poème et Drame*, nr. 6, din septembrie-octombrie 1913, un omagiu adus compozitorului rus a cărui operă tocmai fusese pusă în scenă la Paris, şi care fusese obiectul unei aprecieri controversate a majorității criticilor, exceptîndu-l pe Paul Souday[30] care s-a plîns că nu a putut înțelege cuvintele. Nu am reuşit să descopăr cum de a putut Tzara să citească acest articol, într-o vreme cînd presa circula atît de greu între țările Europei, chiar şi cele biligerante.

Teoria acestui gen poetic nou a fost formulată de mai multe ori[31], suficient de confuz ca acum să fie necesar să îl sintetizăm

a) Tzara pleacă în mod evident de la experiențe de dinaintea războiului în Franța şi vrea să transpună în poezie legile picturii aplicate principal de pictorii cubişti. Implicit, el se referă la celebrul tratat de Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs* (Paris, 1938), care i-a inspirat mai întîi pe impresionişti, numind „contrastul de ton modificarea care se reflectă asupra intensității culorii, şi contrastul de culoare acea care se reflectă în compoziția optică a fiecărei culori juxtapuse.[32]"

b) Tzara îi cunoaşte pe predecesorii lui poetici, Mallarmé, Marinetti, Cendrars, Apollinaire, Barzun şi Jules Romains, ceea ce nu ne miră la acest tînăr de douăzeci de ani, care părea izolat

[30] Vezi cronica lui Paul Souday in Le Temps la 5 iunie 1917: "Iubesc in mod deosebit in Le Sacre du Printemps a dlui Sébastien Voirol plîngerile emoționante si tandre ale *Adolescentei* cu diademă in păr, pe care *Strămoşii* savanți ai riturilor nocturne vor sa o sacrifice soarelui (*Tantum religio potuit*…). M-a făcut sa ma gîndesc la Ifigenia. »

[31] Tzara: "Notă pentru burghezi", urmare la Amiralul caută o casă de închiriat (OC I 492-93), *Poemul bruitist* (*Le poème bruitiste*), text pronunțat la 14 iulie 1916 (ibid. p. 551-52), Richard Huelsenbeck, Manifest dadaist, Berlin, aprilie 1918 (ibid. p. 725-26)

[32] Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs*, citat de J.P. Goldstein, « Quelques vues successives… » (p.61)

de orice avant-gardă în România să natală. După el, bilanțul e următorul: Apollinaire lucrează în domeniul vizual: Caligramele lui sînt eseuri topografice mai interesante prin fantezie, prin latîtudinea oferită cititorului şi reuşita pe care o prezintă decît prin teoria pe care pretind că o evidențiază. Cît despre Barzun şi Divoire, ei se înşeală crezînd că opun succesivității poeziei lirice polifonia muzicală, şi se condamnă la formalismul unei partiții de orchestră.

c) Din această critică rezultă propriile sale principii:

- să laşi autorului-interpret toată libertatea în interpretare, făcînd legătura între tehnica primitivă şi sensibilitatea modernă: „Actorul trebuie să adauge la vocea să mişcările primitive şi zgomotele, încît expresia exterioară să se adapteze sensului poeziei. Artistul are libertatea să aranjeze şi să compună mişcări şi zgomote în felul său personal de a înțelege poemul." (OC I 552)
- redarea unui rol activ auditoriului susceptibil de a „realiza asociații convenabile" (ibid. p. 493) cu ceea ce ascultă. „El reține elementele caracteristice pentru personalitatea lui, le amestecă, le fragmentează etc., rămînînd, totuşi, în direcția spre care le canalizează autorul" (ibid.)
- astfel, poemul simultan nu este nici narativ, nici descriptiv, el vizează suscitarea impresiilor, într-o direcție dată, care nu are nimic imperativ sau contradictoriu. Huelsenbeck adaugă: „Poemul simultan vă învață sensul creşterii tuturor lucrurilor, în timp ce dl. Schulze citeşte, trenul din Balcani traversează podul din Nisch, porcul geme în pivnița măcelarului Nuttke" (ibid. p.725). în concluzie, succesivitatea obligată a textului imprimat face loc, la audiția publică, unei multiplicități de secvențe în spațiul sonor, ocupînd toate direcțiile. Înlănțuirea verbală se transformă în simultaneitate (propriu zisă) pe planul pictural şi în paralelism durativ pe planul sonor.

- De unde invenția poemului din vocale, decurgînd direct din aceste observații. Tzara pretinde că unește sensibilitatea modernă la tehnica primitivă, considerînd vocala ca fiind un nucleu, iar sunetul primitiv, comparabil cu nota muzicală: „Plec de la variațiile care se înlănțuie de-a lungul scheletului inteligibil; de la acest contrast între abstract şi real iese o nouă diferențiere în exteriorul însuşi al poemului, paralel cu idile pictorilor cubişti care folosesc materiale diverse" (ibid. 552). Acest citat, care se referă la „poemul din vocale", ar impune un lung comentariu, care nu îşi are locul aici. Ar fi necesar, totuşi, în măsura în care anumite poeme simultane ale corpusului nostru se articulează pe un joc vocalic elaborat.

Care este, de fapt, structura acestor poeme simultane concepute (sau reelaborate) pentru spectacol?

Să observăm, mai întîi, că ele nu se prezintă izolat. Ele figurează într-un program, îndelung reflectat şi publicat dinainte, succedînd cîntecelor şi dansurilor din diferite țări, interpretărilor muzicale , experimentărilor poetice precum versul fără cuvinte al lui Hugo Ball, poemul static, bruitist, mouvementist, poemele africane traduse şi interpretate de Huelsenbeck şi de Tzara, manifestele, expunerile teoretice despre pictură, în timp ce pereții sînt acoperiți cu noile creații ale lui Arp, Eggeling etc.

Fiecare poem simultan juxtapune cuvinte (limbajul dublei articulații) şi sunete sau, mai naiv, zgomote. Astfel, poemul eponim „Amiralul caută o casă de închiriat" e plin de țipete, onomatopee, cuvinte sau litere repetate pînă la refuz, acompaniate de fluierături şi de un clinchet. De asemenea, „Froid lumière" distribuie între interpreți fonemele unei fraze inițiale pe care am putea-o denumi enunțată de corifeu.

Dacă ne referim doar cuvintele articulate, constatăm că, în poemul trilingvist, fiecare din interpreți se exprimă pentru sine, într-o limbă pe care şi-a ales-o, singura înțelegere aparentă fiind să ajungă împreună la întîlnirea finală: „L'amiral n'a rien trouvé". Nu există nici o legătură între un text şi altul, doar cel al lui Huelsenbeck justifică (de foarte departe) titlul poemului. S-ar putea ca vreun cuvînt în germană să aibă un echivalent fonetic francez (de exemplu, cuvîntul „serpent") dar, cum nu sînt

pronunțate simultan, nu putem vedea aici decît o repriză aleatorie, mai ales că fiecare enunț dezarticulează sintaxa, refuzînd din principiu narațiunea şi semnificația imediată. În plus, putem adăuga că Marcel Janco începe să cînte în engleză un cîntec popular românesc, pe care îl întrerupe prin afirmații triviale în ceea ce priveşte gusturile lui în materie de femei. Pentru a-şi fixa ideile, iată cum arată textul lui Tzara fără invenții tipografice sau zgomote:

Bum bum bum el îşi dezbrăcă carnea atunci cînd
Greierii umezi au început să ardă mi-am pus
Calul în sufletul
Şarpelui la Bucureşti vom depinde de prietenii mei
De mai înainte şi
Ghearele muşcăturilor ecuatoriale sînt foarte
Interesante
Duminică: doi elefanți Journal de Genève la
Restaurantul Telegrafistul aşa cinează
Roşu albastru roş albastru roşu albastru roşu
Albastru
Portăreasa care m-a înşelat a vîndut
Apartamentul pe care îl închiriasem
În biserică după slujbă pescarul i-a spus
Contesei: Adio Mathilde
Trenul îşi poartă fumul ca fuga unui animal
Rănit în
Intestinele zdrobite
În jurul farului e aureola păsărilor albăstrite
Pe jumătate de lumina care vizează distanța
Vapoarelor
În timp ce arhanghelii nasc iar păsările
Cad Oh! Dragul
Meu e aşa de greu
Strada fuge cu bagajul meu de-a lungul oraşului

Un metrou îşi amestecă cinema-ul la prora lui
Vă ador era un cazino al unui sicomor
Amiralul nu a găsit nimic (OC I 492-93)

Aşa cum am semnalat deja, nucleul central este constituit de un poem românesc („Trenul se tîrîie...Pasările cad") înconjurat de o serie de colaje verbale, secvenţe parţiale împrumutate din conversaţii sau din ziare, ajungîndu-se la un poem Dada tipic, cu rupturile sale şi fragmentele sale de sens. Auditoriul poate să urmărească linia generală, să se prindă de un anumit cuvînt, de o locuţiune, să asocieze liber, aşa cum face anglofonul cu partiţia lui Janco şi germanofonul cu cea a lui Huelsenbeck. Fiecare îşi alege firul său conducător, ignorînd restul.

În jurnalul său, Hugo Ball a notat un comentariu filozofic, conform propriilor sale orientări mistice, asupra reprezentării acestui poem:

„Poemul simultan vorbeşte despre valoarea vocii. Organul uman reprezintă sufletul, individualitatea în odiseea să în mijlocul tovarăşilor demoniaci. Zgomotele formează fondul: inarticulatul, fatalul, decisivul. Poetul vrea să pună în evidenţă dispariţia omului în procesul mecanic. Într-un într-un racursiu tipic, el arată conflictul vocii umane cu lumea care îl ameninţă, îl foloseşte şi îl distruge, o lume cu ritm şi zgomot neschimbate."[33]

Nu vom merge la fel de departe în reflecţia sociologică cu poemul bilingv „Dada, dialog dintre un vizitiu şi o privighetoare", unde cei doi poeţi, încarnînd fiecare unul dintre personaje, laudă meritele publicării viitoare a revistei Dada, anunţată cu o anticipaţie de un an. Chiar dacă sensul riguros al fiecărei replici lasă de dorit, dînd mai mult impresia unei extrapolări poetice, ele se înlănţuie formal, ceea ce implică un auditoriu bilingv, sau cel puţin capabil să perceapă, în succesiunea lui, firul narativ în franceză şi germană.

În fine, cele trei poeme scrise într-o singură limbă, interpretate pe scenă de un număr mare de voci, pleacă de la un text continuu, dezarticulat, ai cărui termeni sînt vocalizaţi, repetaţi, ţipaţi, cîntaţi şi chiar dansaţi, oferind, dacă putem spune aşa,

[33] Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (1927), notă din 30 martie 1916

pretextul unui spectacol total, unui fel de opere poetice. Simultaneitatea consistă într-o variație, la mai multe voci, pe o temă dată: „Trăsură cu febră şi 4 zgomote tăioase şi macabre în baracă".

În concluzie, toate aceste poeme alternează simultaneitatea sau paralelismul (pe o durată identică) şi succesivitatea (sau alternanța vocilor). Se întîmplă totuşi ca unul dintre interpreți să articuleze izolat o secvență scurtă, un recitativ, formînd un insulă de claritate într-un ocean haotic de cuvinte, un timp de repaos pentru auditoriul supus unei tiranice lupte. Chestiunea care se pune e aceea a perceptibilității totului.

Erau atinse efectele căutate de către promotorii acestor noi forme? Pentru că nu avem mărturia spectatorilor acelor şedințe experimentale, trebuie să ne aplecăm asupra declarațiilor actorilor. La deschiderea Cabaretului Voltaire, Tzara, care pretindea ca brevetase poemul simultan, notează protestele publicului, în timp ce publicarea poemului „Amiralul caută o casă de închiriat" provoacă acest comentariu: „critica carnivoră ne-a plasat platonic în casa amețelilor geniilor prea coapte". Aceeaşi „Chronique Zürichoise" notează, în legătură cu prima seară Dada: „... publicul se aruncă în febra puerperală şi întrerrrrrupe. Ziarele nemulțumite poem simultan la 4 voci + simultan cu 300 de idiotizați definitiv". Dar anul următor, după lectura poemului „Froid lumière", Tzara notează: „Publicul se acomodează şi rarefiază exploziile de imbecilitate electivă, fiecare îşi reține înclinațiile şi îşi pune speranța în spiritul nou al mişcării Dada". În fine, după doi ani, cu „Febra masculului", „scandalul devine amenințător insule se formează spontan în sală ele acompaniază şi multiplică subliniază gestul puternic de urlet şi orchestrare simultană. Semnal de sînge. Revoltă a trecutului, a educației."

Incontestabil, efectele spectaculoase depăşeau speranțele organizatorilor. Dacă transpunerea în poezie a procedeelor artistice ale picturii şi ale muzicii nu era observată, neînțelegerea publicului era maximă, deşi se notează o atenuare a protestelor, o anumită obişnuință, din cauza frecvenței spectacolelor. Ea se traducea printr-o reacție fizică, pe care promotorii o căutau, văzînd în ea dovada reuşitei lor. Dada simte bucurie atunci cînd constată că şi-a redus publicul la un idiotism absolut. Sînt anihilate buna creştere, cultura clasică, îşi poate astfel începe adevărata treabă, care este aceea de a construi omul nou pe o tabula rasa. Totuşi, satisfacția de care dă dovadă Tzara cînd îşi bate joc de public nu ascunde faptul că a renunțat la obiectivele lui inițiale.

A fost el mai bine înțeles atunci cînd a apărut, în noiembrie 1919, în unicul număr al revistei Der Zeltweg, „Die Hyperbol von Krokodilcoiffeur", scoasă de „Societatea anonimă pentru exploatarea vocabularului dadaist"? Ne putem îndoi de acest lucru, pentru că restul operelor lui care țin de această societate nu a fost publicată decît după patruzeci de ani. Trebuie observat că publicul nu mai este implicat direct, în timpul unui spectacol, dar că este invitat să citească, în liniştea cabinetului său. Care este structura acestor texte, ce teorie prezintă, ce aduc ele funcției poetice?

Să ne prefacem că nu ştim cine sînt autorii şi să le citim, în vers liber sau proză, în continuitatea lor. Remarcăm o alternanță de secvențe în germană şi franceză, care nu poate fi explicată sau justificată în corpusul textului. Nu mai e posibil să vorbeşti despre „simultaneitate", pentru că ne găsim în fața continuității textului imprimat, orientat de la stînga la dreapta şi de sus în jos.

În revanşă, poemul îi cere o competență specială cititorului, care trebuie să treacă cu indiferență de la o limbă la alta. În trecere, el remarcă expresiile stereotipale, frazele babeliene *toutes-faites*, fără traducere, fiindu-i accesibile europeanului mediu, care ştie să citească mersul trenurilor, pancartele de la întrări şi care ştie începutul de la *Divina Comedie*:

„on est prié ne pas cracher sur l'escalier
e pericoloso voi ch'entrate" (OC I 498)

Mai tîrziu, Emile Malespine va compune texte întregi în acest fel, în revista lui *Manomètre*[34].

Independent de sens, care reiese sau nu, observăm o dominantă fonică, un joc de aliterații şi de asonațe într-o limbă sau alta. Astfel, în germană:

„auf kissen kosen die zwerge die kassen" (ibid. 497)

şi în franceză:

„vigilence de virgile vérifie le vent virile" (ibid. 496)

[34] Emile Malespine, "Scrisoare către t ABCD", Manomètre, Lyon, nr. 1, p. 2

Ar fi inutil să insistăm mai mult asupra acestei chestiuni, enumerînd toate fragmentele care prezintă un asemenea procedeu de atracție pur sonoră.

Toate elementele obişnuite ale structurii sintaxei fiind eliminate, înlănțuirea lecturii trezeşte un embrion de sens, spart destul de repede de incompatibilitatea semantică pe care spiritul uman nu o poate rezolva: „dragostea din profil inima sub pat ascultă" (ibid. 497). Dacă acceptăm, metaforic, faptul că o inimă se poate găsi sub pat, îi e imposibil semantic (nu gramatical) să asculte! O vagă linie directoare este totuşi perceptibilă, precum fuga în Egipt în „Balsam cartouche", sau aventura unui căutător de aur în „Kokoskotten". Dar o asemenea tentativă de interpretare nu poate fi oferită decît cu anumite rezerve, pentru că s-ar putea să fie vorba despre proiecția cititorului, în funcție de propria să cultură.

Rămîn acele reuşite verbale incontestabile, ca acest vers care îl evocă pe Don Quichotte: „cavaleri costelivi sparg pecetea visului" („Rattaplasma, ibid. 496); sau „focul, sfînt elm, face ravagii în bărbile anabaptiştilor" („Hiperbola", ibid. 499). Rîsul nu e exclus: „iubitul jandarm care urinează aşa de repede" („Balsam cartouche", ibid. 496).

Contrar primului ansamblu de poeme simultane, acesta nu prezintă nici o variație sonoră pe o linie melodică dată. Poate că poemele ar fi făcut, precum precedentele, obiectul schimbărilor în scopul enunțării lor în public, dacă s-ar fi ivit ocazia. Dar nu este cazul aici, ceea ce le diferențiază clar, dar le şi apropie, vom vedea în curînd, de scriitura automatică.

În fine, pe plan formal, nu observăm nici o structură metrică pertinentă. Chiar în „Balsam cartouche", poem ale cărui rime şi asonanțe condiționează structura ansamblului, octosilaba şi alexandrinul sînt disociate într-un asemenea fel, încît versul lasă impresia că şchiopătează.

A posteriori, Hans Arp declară: „Tzara, Serner şi cu mine am scris în cafeneaua Terasse o suită poetică intitulată „Hiperbola frizerului de crocodili şi a bastonului". Acest fel de poezie va fi mai tîrziu botezat de către suprarealişti „poezie automatică". Poezia automatică țîşneşte direct din măruntaiele şi celelalte organe ale poeților care au acumulat rezervele necesare.[35]" La acea dată, Arp, care face parte din cele două mişcări (Dada şi suprarealismul), fără să cunoască ruptura sau evicțiunea, nu poate fi suspectat că ar lua

[35] Hans Arp: Die Geburt des d, Zurizh, die Arche, 1957

partea uneia sau alteia dintre mişcări. Trebuie reținut din afirmația lui nu aspectul involuntar polemic față de suprarealism, ci caracterul organic a acestei compoziții, ca apărută din corpul celor care s-au făcut poeți. Căci scriitura automatică nu se reduce la modelul canonic produs de autorii *Cîmpurilor magnetice*. Există o a doua formă de automatism, mai puțin supusă discursului interior, mai aproape de starea de reverie, pe care Tzara o numea „vis experimental", volumul său „Grains et issues" („Semințe şi tărîțe") fiind cel mai bun exemplu în acest sens[36]. Îl vedem pe scriitor în contextul său de enunțare, purtînd circumstanțe, obiecte familiare care îl înconjoară, prins treptat în viziunile sale onirice, pe care le rescrie, le reia, le transformă indefinit, pînă ajunge să le ofere forma perfectă care le era destinată. Tzara pleacă de la o viziune hipnagogică sau de la o frază auzită în ultima fază a visului şi, foarte lucid, îi dezvăluie toate posibilitățile. În acest tip de scrieri, lucrul cel mai important e conținutul latent al mesajului, angoasa sau, din contra, bucuria născută din noile întîlniri. În sfîrşit, o a treia formă de scriitură automatică provine din colaj, din asamblarea materialului verbal prestabilit, hazardul jucînd rolul de creator, deschizînd noi spații, noi combinații.

În cazul prezent, e vorba de un corp mixt, un amestec pe cale de a se naşte (cum se spune despre oxigen) a celor trei forme, favorizate de tripla colaborare. Aproape fără controlul rațiunii, într-o succesiune de asociații sonore, un dialog al ecourilor: ticuri, clişee, fraze toutes-faites, gata de a fi folosite; un limbaj referențial, provenind din mediul imediat al autorilor (jurnalul, masa, fereastra sau tablourile de pe pereți); pe scurt, o expresie a inconştientului, cuvintele izvorînd din fondul cel mai ascuns al corpului. Dacă mai există simultaneitate, ea nu se poate găsi decît în atîtudinea comună adoptată de scriitori, care primesc, în ei, ceea ce nu cere decît să fie formulat.

Cel mai straniu este că, reducînd aceste texte la o singură limbă, franceza, de obicei, constatăm o omogenitate unică a discursului poetic, neputînd distinge vocea unuia sau altuia dintre participanți. Dacă ne este imposibil să liberăm formele obsesive, nu e mai puțin sigur că nici unul dintre colaboratori nu îşi impune vocea sau tematica individuală. Asistăm la o fuziune a spiritelor, la o punere în comun a gîndirii despre care vorbea André Breton în *Manifestul suprarealismului*. Este o omogenitate remarcabilă,

[36] vezi: tr t, OC III 5

care îşi aduce contribuţia la această formă iniţială de automatism în care este introdus vocabularul corpului şi a naturii drag dadaiştilor.

Nu ştim cum au fost elaborate aceste poeme, şi nici la ce viteză. Se pare că primul scriitor indica un cuvînt, o secvenţă, urmat de al doilea, şi aşa mai departe. În acest sens, ar fi existat simultaneitate în atîtudini, supusă regulii înlănţuirii limbajului.

Pentru a încheia această analiză a poemelor simultane plurilingvistice, trebuie subliniat caracterul lor experimental, în raport cu contextul belicos al epocii. Aici, avertismentul lui Hugo Ball în *Cabaret Voltaire*, reluat de Tzara în „Dada dialogue entre un cocher et une alouette" („Dialog Dada între un vizitiu şi o privighetoare") e foarte universal: revista „nu are nici o legătură cu războiul şi îşi doreşte o activitate modernă internaţională" (OC I 494). Asta nu înseamnă că artiştii adunaţi la Zürich sînt indiferenţi la conflictul internaţional şi că nu îi simt consecinţele umane. Ei se gîndesc şi la viitor, la această umanitate purificată pe care o vor incarna, anunţată în *Manifestul Dada 1918* de Tzara, şi pun la punct programul de distrugere (tabula rasa) şi, simultan, creaţia, manifestîndu-şi astfel, concret, idealurile, trecînd peste tabu-uri, deschizînd calea unor noi practici artistice: „Gîndirea se face în gură", afirmă Tzara.

Poemele simultane furnizează un exemplu imediat. Unele prezintă o formă nouă de interpretare în public, propunînd un fel de bază continuă pe care auditoriul şi-o însuşeşte cum crede de cuviinţă, în funcţie de limba pe care o practică, pentru a o transforma aşa cum o înţelege el şi pentru a-i reda sunetul dorit. Alţii furnizează o materie mai compactă, mai omogenă şi mai penetrabilă, în care cititorul nu surprinde anumite cuvinte-trambulină, decît dacă este el însuşi poliglot şi reuşeşte să confere un sens materiei verbale concrete. Dar, pe plan simbolic, el este precum un călător care îşi caută drumul într-o ţară necunoscută. În cele două cazuri, legea percepţiei simultane formulată de Chevreul pentru vedere îşi găseşte echivalentul pentru auz, şi mai ales pentru spirit. Contrastul tonului este perceptibil în spectacolul simultaneităţii, în timp ce poemul automatic bilingv oferă un contrast de culoare. Inspirîndu-se din pictură, poeţii au crezut că descoperă un fel de poezie concretă, făcută din cuvinte împrumutate din limbile pe care le vorbeau (nu am localizat decît un singur neologism, format din aglutinarea a două cuvinte existente: „bonbonmalheur") şi care a realizat o practică specifică a

automatismului verbal, din c are ei s-au ferit să scoată o teorie, pentru că, pentru ei, sursa limbajului nu poate fi altundeva decît în corp.

Dl. Aa antifilozoful

Pentru a realiza o continuare celor Douăzeci şi cinci de poeme, Tristan Tzara se gîndea, de anul viitor, să reunească fragmentele în proză şi cîteva dintre manifeste într-un volum intitulat:

Haute Couture

Dl. Aa antifilozoful

Această carte nu va apărea niciodată cu acest titlu. La mulți ani după aceea, în 1933, atunci cînd este unul dintre membrii cei mai eminenți ai grupului suprarealist, Tzara publică *L'Antitête* (*Anticapul*) la editura Cahiers libres. Este un volum important al cărui primă secțiune este în întregime consacrată Domnului Aa antifilozoful. Tzara sublinia astfel continuitatea preocupărilor lui şi absența rupturii între scrierile sale. Această parte a volumului e departe de a reuni toate textele atribuite adversarului presupus al filozofiei. Astfel, trebuie să regrupăm toate textele în care dl. Aa este fie autorul, fie locutorul presupus. Ansamblul se prezintă ca un volum cu ton enorm de constant, făcut din străfulgerări, sin reflecții asupra gîndirii, logicii ilogismului, din fraze întrerupte, din incompatibilități semantice, din asocieri verbale şi sonore, sau din jocuri grafice şi din colaje, care sînt caracteristice pentru scriitura dadaistă.

Denominația „Dl. Aa antifilozoful" se înscrie în prelungirea *Primei Aventuri a celeste a Dlui. Atipyrine* (al cărei titlu se inspirase din *Operele burleşti şi mistice ale fratelui Matorel* de Max Jacob) şi a celei de-a Doua Aventuri celeste ale aceluiaşi domn. După Febrifug (Antipyrine), acest personaj se pune şi se opune filozofiei, considerată, într-un fel, ca fiind o afecțiune cerebrală. Dar patronimul său, mai mult decît numismatica (piesă romană) sau geografia (rîuri franceze şi ruseşti), evocă o operă de-a lui Alfred Jarry, *Gesturile şi opiniile doctorului Faustroll, patafizician*, şi tautologia marii maimuțe pavian Bosse-de-nage, „care nu ştia decît un cuvînt omenesc, ha-ha". Tzara afirma că, în Elveția, nu cunoştea din opera lui Jarry decît piesa *Ubu Roi*, dar nu e neapărat necesar să-l fi citit pentru a asocia două imagini sonore identice şi, mai ales, să ai comună aceeaşi

ironie, folosind instrumente opuse pentru a distruge literatura. Cît despre Tzara, el a furnizat o explicație de ordin economic la această reducere a Dada: „tarifele şi viața scumpă m-au convins să abandonez Dada" (OC I 371).

De fapt, nu Tzara se exprimă astfel, ci interpretul său, Domnul Aa. Într-un fel, acesta este inconştientul autorului, dublul său temporar, care caută să se exprime fără voie, făcîndu-i „semne stenografice" (OC I 194) pe care el trebuie să le descifreze şi să le dea formă. Dar el este, de asemenea, şi un personaj de teatru, care se exprimă spontan într-o limbă primitivă, plăcere verbală de inaniție sonoră dublată: „țaca-țac" (OC I 150) şi autorul mai multor manifeste, ale căror responsabilitate şi-o asumă Tzara în timpul enunțării lor în public, prezentîndu-se ca fiind creatorul unei noi teorii, Aaismul (OC I 372), pentru care face prozelitism cu preț fix (OC ÎI 268). Naratorul, Aa, spune trei poveşti şi se întreabă „cum aş putea multiplica viața în cîteva pagini de carte" (OC ÎI 268). El compune poemele din *Despre păsările noastre*, „definiție justă şi precisă, în măsura respirației, de elemente inexistente în fața rațiunii". El este, explicit, subiectul cărții care îi poartă numele.

Dublu al autorului, Aa îi scapă în multe privințe şi se prezintă ca adversarul său. Nu are el ochii albaştri, în timp ce Tzara îi are căprui? (OC I 374) Nu este el, ca un personaj din Lautréamont, un „scarabeu de metal", într-un cuvînt, o ființă de vis, o himeră? Mai mult, el este proprietarul unei întreprinderi, un fel de fond de comerț de unde iese o învălmăşeală de teorii şi de produse manufacturate, comestibile, haine, țesături. Savant în felul său, el creşte microbi, precum Ubu poliedrele, şi totul lasă de înțeles că s-ar chema toate Dada, un „microb virgin". La fel cum, în cele *Şapte Manifeste*, ne învîrtim în cerc: Tzara îl creează pe domnul Aa, care elaborează el însuşi diverse produse Dada, a căror autor este, în ultimă instanță, Tzara. E precizat că domnul Aa antifilozoful are un atelier de modă, că se foloseşte de foarfeci pentru a-şi elabora colajele, aşa cum alții fac patchwork.

Autor-actor, manufacturier al operei sale, Aa este, în acelaşi timp, un personaj straniu de roman polițist, căruia trebuie să îi umplem lacunele din poveste: „Moartea în buzunar, cheia în buzunar, cheia avea un ochi viu şi agil, domnul Aa a început să suspecteze pe „el tocmai a terminat de", ce intoxicare grea în sticla noastră." (OC ÎI 290). Mai banal, el simte emoții, cunoaşte amețeala într-o cameră de hotel, se bucură de

viață, e obosit de ea cu beatîtudine. Rudă apropiată a celui care l-a conceput, el este animator de circ, şi, aşa cum putem să deducem din unele propoziții, amator de pictură şi organizator de expoziții. Duce o viață banală, ca toată lumea: aşteaptă poştaşul, este „supus taxelor" (OC ÎI 284), încetează să se amuze şi, mai ales, cum prezic Manifestele Dada, are o viață organică.

Ne putem întreba în ce anume se poate un asemenea individ, întreprinzător şi truculent, pretinde opus filozofilor şi filozofiei. Deşi nu îşi desemnează adversarii, ne dăm, totuşi, seama de intenția lui de a răsturna filozofia. El denunță obişnuințele sclerozate ale semenilor săi şi explorează gîndirea primitivă , în stare gazoasă. Dar, iată, el constată: „Creierul acaparator nu e decît un crab dintr-o ciorbă care pretinde că ar fi împărat" (OC ÎI 310), de unde el trage concluzia că nimeni nu îşi va putea „muşca suficient de tare propriul creier" (OC ÎI 402). Acest apel la vigilență intelectuală vine din voința unui domn care se consideră „breviarul ipotezelor vii" (ibid. 276), el vrînd să exploreze toate posibilitățile. Pe cei care se îndoiesc el îi sfătuieşte cu ardoare: „Toate creierele conțin ulei, uitați înghițiți impuritățile şi nevoile, flacăra ocultă va fi hrana voastră, corp şi foc sînt între mîinile ei." (idib. 276). El ştie că observațiile lui sînt contradictorii, raportate la propria lui existență, dar el îşi asumă incoerența: „domnul Aa antifilozoful Eu-Tu ucid, afirmă din ce în ce mai des că, fără aripi, fără Dada, el e cum e, ce vreți, el îşi uită picioarele şi vocea în pat, îşi uită uitarea şi devine inteligent." (ibid. 399).

Pentru el, e vorba de distrugerea logicii curente. Dar el nu are încredere în public, suspectînd dadaiştii că se oferă ca nutreț, în fiecare seară, masei vorace, pentru a le împrumuta o nouă formă de inteligență. De aceea el predică Aaismul, un fel de limbaj solipsist care nu poate fi înțeles, Aa nevrînd decît să-şi exprime reacțiile cele mai elementare.

Inteligența este cauza tuturor relelor. Trebuie să renunțam la ea, pentru a atinge această ataraxie, impasibilitate a sufletului care ar fi adevărata înțelepciune, dacă n-am avea gustul complicațiilor. „Nu ştiu să citesc nu ştiu să scriu nu ştiu să gîndesc", aceasta este deviza domnului Aa, dadaistul perfect, care se ia de falşii dadaişti, de tovarăşii lui de altă dată, „toți preşedinții Mişcării Dada", declarați nebuni (ibid. 399).

Proclamîndu-se adversarul filozofiei, domnul Aa admite, cel puțin implicit, că are el însuşi anumite cunoştințe filozofice şi că enunță o gîndire originală, opusă opiniei comune. Lucid cînd vine vorba de sine, el mărturiseşte: „Dacă există un sistem în lipsa sistemului –cel al proporțiilor mele- eu nu îl aplic niciodată" (ibid. 375). Acuitatea inteligenței sale îl obligă să constate că, oricît ar fi de adversar al sistemelor filozofice, totalitatea propozițiilor constituie un sistem în care e el însuşi inclus. El ar vrea ca această filozofie să conducă la o anumită linişte, la o pasivitate cvasi budistă. Gîndindu-se la principiul fundamental al mai multor filozofii, el pare să le spună: „Sufletul e necesar" (ibid. 298), dar doar pentru a-ți putea bate joc mai bine de pretinşii filozofi care „au împins şi atins înălțimea unui suflet bine gînditor, grupîndu-se în mai multe şcoli gastro-literare prin intermediul gîndirii de-a lungul peşterii..." (ibid. 316). Adevărul e că el se găseşte în fața unei nebunii generalizate şi, într-un fel, el e constrîns să îşi mărturisească umanismul, adică acceptarea naturii umane aşa cum e ea, chiar dacă acest lucru le displace exegeților supuşi sau nu mişcării Dada: „Oh! Cum te iubesc, omule, criminal cu ore pierdute, neînsemnat prin prea multe circumstanțe, stăpîn al nebuniei şi al calmului, puternic în cap şi muşchi..." (ibid. 320). În altă parte, el observă: „cîmpia mea seamănă cu toate cîmpiile şi oamenii cu toți oamenii, în numele Domnului, nu există fericire, viața trece cum trece, singura fericire e de a cunoaşte plictisul..." (ibid. 310). Morala unor asemenea constatări e că trebuie să te înclini în fața evidențelor: „cin îşi hrăneşte omul bine se cunoaşte bine" (ibid. 315), în fine, „simplitatea se numeşte Dada, mişcările sale distrug şi ucid acum, ea deschide calea unor oameni care vor privi şi vor şti că nu au să găsească nimic" (ibid. 296).

Filozofie a absurdului, vor spune mai tîrziu existențialiştii, cu diferența că domnul Aa nu trage o concluzie în direcția disperării şi a sinuciderii. Viața lui pare o aventură atrăgătoare şi, dacă nu are încredere în inteligență şi în gîndire, el acordă combinațiilor memoriei puterea de a unui momentele trăite, pentru a extrage de aici aspectele pozitive, în căutarea bunătății din oameni, ca Dada.

Nu există cuvinte suficient de dure pentru a descrie disprețul pe care domnul Aa îl are pentru gîndire, pe care toți ceilalți în afară de el o folosesc prost. „Cel mai amar

banditism este acela de a-ți termina fraza gîndită" (ibid. 376). În fine, Aa ia tonul contelui de Lautréamont pentru a-i da sfaturi omului, lectorul său:

„nimeni să nu iasă din acest culoar unde gîndirea e abolită şi extazul în cădere urmează furtuna de foarte aproape, priveşte încă o dată înainte de a te culca sau de a-ți spăla gîndirea de mîini, aşa cum un gînd îl spală pe altul şi cele două împreună o pun pe îndrăgostită pe bălegar, priveşte, îți spun, înainte de a crede..." (ibid. 320).

Totuşi, această neîncredere nu înseamnă o respingere absolută (cum ar putea fi posibil acest lucru, atîta timp cît Aa face apel, în ciuda a tot, la inteligența cititorului, şi, deci, la un anumit exercițiu al gîndirii?). Ea ajunge chiar la o glorificare paradoxală a Gîndirii, considerată „salto vitale" (ibid. 281), sau contrariul saltului mortal la care se pretează umanitatea comună. Şi revine întotdeauna imaginea circului universal, a locului unde totul se amestecă, al cărui organizator şi regizor e antifilozoful, care îi sfătuieşte pe toți să tacă, să nu mai privească, să nu mai proclame şi, mai ales, să se îndoiască de tot. Ori, el a descoperit că tot ceea ce făcea era producție, vibrație vizuală sau sonoră, şi, din cauza aceasta, merita atenția celorlalți oameni.

Filozofia domnului Aa antifilozoful se trage, deci, dintr-un nou fel de a vedea limbajul omului, felurile sale de expresie în general, în afara oricărei reguli şi canoane estetice prestabilite.

Marginile libertății în interiorul limbajului, reprezentat ca un „grilaj" (ibid. 290), sînt înguste. Mai ales că există întotdeauna, în spatele fiecărui cuvînt, cineva care vrea să aibă un avantaj. Primul refuză să joace jocul convențional care ne face să vorbim pentru a ne exprima, pentru a ne transmite ideile, sentimentele, emoțiile: „Dar bancherii limbajului vor primi întotdeauna micul lor procentaj în discuție", aşa cum spune într-un manifest (OC I 376). De unde tentația de a-şi elabora propriul limbaj, pe care nu îl va înțelege nimeni: „Nu-mi deranjați vărog rotunjimea jumătății mele de limbaj" (OC ÎI 293), imploră el într-unul din poemele sale, „Ecluzele gîndirii" („Les Ecluses de la pensée" care este, simultan, expresia artistică şi critică a poeziei, poate fragmentul unde Tzara împinge pînă cel mai departe reflecția în vederea unui „trata al limbajului" pe care nu îl va scrie niciodată, din cauza premiselor pe care tocmai le-am enumerat.

Cu alte cuvinte, esențialul încercării sale este de a analiza din ce este compus limbajul uman, şi în particular poezia: ritmul şi nucleul central pe care îl constituie vocalele. Reamintindu-şi tinerețea şi primele emoții din dragoste, domnul Aa le situează în istoria mondială „în timp ce din gura lui îşi luau zbor păsări cîntînd iar accentele circonflexe astupă sticlele pentru etalarea vocalelor cînd agităm batistele printre calculele probabilităților şi viselor." (OC ÎI 308), iar acest lucru face din el autorul manifestului din *Despre păsările noastre* (*De nos oiseaux*).

Problema este că, dacă cuvintele sînt o modalitate de explorare a sinelui, un element al cunoaşterii, e imposibil să ai încredere în ele, căci „fiecare cuvînt e o minciună" (ibid. 271). Rămîne doar o singură plăcere, aceea de a le sfărîma, plăcere perversă şi onanistă, nelipsită de pericol, avînd în vedere că se întorc contra emițătorului: „Cuvintele devin concluzii duşmane, de îndată ce sînt pronuțate, iau o existență care acționează direct asupra celulei şi spectacolului sîngelui" (ibid. 304). Un celebru aforism Dada, pe care Tzara nu a încetat niciodată să-l dezmintă, suna astfel: „gîndirea se face în gură" dar, cu cît experiența lui avansează, domnul Aa constată cu amărăciune incurabilitatea cuvintelor. El nu crede că ele nu s-ar putea elibera de tarele denunțate mai înainte , nici că proprietățile lor ar putea fi acordate cu sistemul nostru de comprehensiune. El se amuză cu cuvintele, cu microbii lui: „El se sfărîmă cu spărgătorul de nuci ca puricii în farfuriile de cositor. El le pune cămăşi de noapte. Şi înregistrează viteza cuvintelor vorbite pe oră şi pe minut. Dar ei au un ceas special care merge mult mai repede decît al nostru, şi face mai puțin zgomot." (OC ÎI 400).

Pentru a se putea folosi de cuvinte, el trebuie să schimbe sintaxa, să o adapteze la ritmul specific de emisie al gurii de umbră, ceea ce Breton şi Soupault s-au ferit să facă. Domnul Aa le reproşează acest lucru, el care, în toate piesele sale, nu încetează să incrimineze frazele bine construite, rotunde, echilibrate cu grijă şi coordonate ca o „maladie de altitudine gramaticală" (ibid. 281), oboseala însăşi. Fraze comparate cu o pastă de dinți, cu pastile pentru gît, fraze regulate, cu rezultat scontat: „Să le valorezi în vreun fel e semn de vulgaritate; ar trebui atenuat rezultatul înainte de a termina fraza şi să nu ai ca scop următor necesitățile gramaticale" (ibid. 304).

Neobosit, domnul Aa antifilozoful îşi repetă critica limbajului, a logicii gramaticale. Parodiindu-l pe Plutarh -care făcea elogiul copilului spartan care, după ce a

furat un pui de vulpe şi l-a ţinut ascuns sub haină, a preferat ca mai degrabă să lase animalul să-i devoreze pîntecele decît să vorbească- Tzara traduce: „Spartanii îşi puneau cuvintele pe o colină înaltă pentru ca vulpile să le poată devora măruntaiele" (ibid. 293). De aici se înţelege: măruntaiele cuvintelor, nu cele ale oamenilor. Continuîndu-i sistemul parodic, el evocă turnul Babel, afirmînd că cuvîntul este „un gratte-dieu" (ibid. 293), ajungînd chiar pînă la a face din acesta un personaj în sine, un fel de burghezie devalorizată care nu mai are căutare pe piaţă. În manieră expresionistă, el evocă cu oroare „sexele femeilor, cu dinţi, care înghit totul –poezia eternităţii, dragostea, dragostea pură, bineînţeles - beafteckuri în sînge şi pictură în ulei" (ibid. 373).

Singurul limbaj interesant şi productiv este deci cel al poeziei care, de la Apollinaire, nu mai are semne de punctuaţie, şi care, după Mallarmé, îşi creează propria sintaxă. Dar Aa le urmează revoluţia poetică spărgînd voluntar tiparul frazei, întrerupînd enunţul, apropiind cuvintele incompatibile din punct de vedere semantic şi gramatical.

Domnul Aa precizează funcţia creaţiei artistice: e o necesitate vitală pentru om, consubstanţială fiinţei sale, la fel de evidentă ca şi funcţia respiraţiei. Totuşi, individul nu se mulţumeşte să creeze aşa cum respiră. Înţelege, prin aceasta, să descifreze lumea, să o înţeleagă şi să o analizeze. Poezia este cunoaştere, ea declină fabulele misterioase pe care spirtul nu le concepe raţional, emanînd din totalitatea fiinţei.

Într-un fel, Dada era mult prea literară în ochii domnului Aa, care abandonează orice formă convenabilă pentru a se oferi pe deplin poeziei. Pentru că scriitorii sînt cu toţii nişte glumeţi, „şi totalitatea glumelor: Literatura" (ibid. 273). Contra instituţiei literare, contra devoratorilor de romane pe care îi numeşte „gastro-literaţi", şi cu mult timp înainte de pamfletul lui Julien Gracq „Literatura şi stomacul" (1950), Aa ridică poezia la rangul de adevăr uman.

Departe de a se limita la o critică a filozofiilor dominante, domnul Aa revine la propoziţii concrete, ţinînd de noul mod de a vedea facultăţile de exprimare ale omului.

III.
Licantropul (1924-1928)

Constatînd sfîrşitul mişcării Dada, Tzara i-a declarat lui lui Roger Vitrac, în aprilie 1923, că se va retrage din activitatea colectivă pentru a-şi cultiva viciile: „dragostea, banii, poezia". Nu e interzis să iei acest program mot-à-mot! Datorită lui, „indiferența activă, nepăsarea, spontaneitatea şi relativitatea întră în viață". Putea de acum să revină la o activitate mai solitară, cea a licantropului, revendicată de un alt poet calificat drept un „mic romantic", Pétrus Borel (1809-1859). Autorul romanelor *Champavert*, *Madame Putiphar* şi *Rapsodies* se califică astfel, dar Tzara va face teoria acestei atîtudini proprii poetului solitar şi revoltat, îndrăgostit de o libertate absolută.

Dacă nu ar fi fost constanta lui revendicare a ambivalenței sentimentelor, ar fi paradoxal să i se atribuie o licantropie în momentul cînd se revarsă în reuniunile mondene, arborînd magica eşarfă multicoloră pe care Sonia Dalaunay a creat-o pentru el, lăsîndu-se pictat de Robert Delaunay, petrecîndu-şi nopțile la *Boeuf sur le toit* în compania lui Cocteau şi lui Radiguet; în această perioadă, contele Etienne de Beaumont i-a pus în scenă piesa Mouchoir de nuages (Batistă de nori) în cadrul acelor „Soirées de Paris" (mai 1924).

De asemenea, în acea perioadă a făcut cunoştință cu Greta Knutson, pictoriță suedeză venită să se perfecționeze la Paris. Pentru ea va abandona el viața agitată din Montparnasse şi Montmartre, construindu-şi în avenue Junot o casă în stil epurat de arhitectul vienez Adolf Loos, pe care îl cunoscuse la Zürich. Trei curbe legate între ele de terase, un zid fără ferestre spre stradă şi largi fațade de-a lungul grădinii care avea o vedere panoramică asupra Parisului. Totul era diferit de ceea ce se construia în vremea aceea, şi, de asemenea, opusul a ceea ce se aştepta de la un dadaist! Oare se tîmpise Tzara (cum se zice în limbaj popular) după căsătoria pe care o celebrase la Stockholm la 8 august 1925?

Asta cred vechii săi complici din jurul lui Breton. La ieşirea *Manifestului suprarealismului* în octombrie 1924, Tzara îşi bate joc de somnurile hipnotice care erau destinate, după Breton, pentru curățarea grajdurilor literare, în timp ce pentru el acestea sînt doar sub-produsele unei psihanalize de proastă calitate. Prietenului său René Crevel (care nu se alăturase încă grupului suprarealist), care îl întrebase ce crede de scriitura automatică, i-a declarat, pentru *Les Nouvelles Littéraires*:

„Pentru mine, problema nu se pune astfel. Am crezut întotdeauna că scriitura este, în ultimă instanță, lipsită de control, chiar dacă aveam sau nu iluzia acestui control, şi chiar eu am propus în 1918 spontaneitatea dadaistă, care trebuia să se aplice actelor vieții. (...) Această dictare lipsită de control, cred, prezintă un anume interes clinic, dar acest interes nu se rezumă prin somptuozitatea imaginilor. Dada nu ataca doar literatura. Dorea ca totul să fie pus sub semnul întrebării şi ar fi foarte regretabil ca suprarealismul să rişte să se limiteze problema fără a o preciza şi să degenereze într-o vulgară dispută literară, sau nici măcar, într-o dispută de termeni şi persoane." (OC I 698)

Obiectivele lui Tzara au fost rostite foarte clar. Atîta vreme cît nu vor fi atinse, el nu vede de ce ar elimina Dada pentru o mişcare care îi pare mult mai timorată. De fapt, trebuie să urmezi acest drum ca să ajungi la o umanitate purificată, aşa cum declara în *Manifestul Dada 1918*. Este, de asemenea, o chestiune de strategie mai mult decît de moralitate colectivă. Mult timp apoi, Breton, în timpul exilului său american, îi declara tînărului poet Charles Duits, nu a fost departe de a-i da dreptate lui Tzara: în lumina lucrurilor care s-au petrecut apoi, şi mai ales a Celui de-al doilea Război Mondial, sfîrşitul mişcării Dada era prematur.

În ceea ce-l priveşte, Tzara a analizat motivele tăcerii sale şi a licantropiei pentru prietenul său Voronca, într-un interviu publicat în revista românească *Integral* în aprilie 1927. El a explicat că, din cauză că nu a găsit oameni, cum declarase în 1920, el a căutat să se caute pe sine. A afirmat atunci că a pus capăt mişcării Dada pentru că „o stare de libertate individuală devenise la sfîrşit o stare colectivă şi că diferiții preşedinți începuseră să simtă şi să gîndească în acelaşi fel." El a făcut atunci acelaşi reproş suprarealismului care se îşi îndrepta ochii spre revoluția bolşevică:

„Să recunoşti materialismul istoriei, să exprimi în fraze limpezi orice, chiar şi un scop revoluționar, aceasta nu poate fi decît profesia de credință a unui abil politician: un act de trădare față de Revoluția perpetuă, revoluția spiritului, singura pe care o preconizez, singura pentru care aş fi capabil să îmi dau viața, pentru că ea nu îmi exclude sfințenia, pentru că ea este Revoluția mea, şi pentru că, pentru a o realiza, nu aş fi avut nevoie să o murdăresc cu ajutorul unei lamentabile mentalități şi meschinării de

comerciant de tablouri. (...) Comunismul este o nouă burghezie pornită de la zero; revoluția comunistă este forma burgheză a revoluției..." (OC I 418)

Prin atacurile personale, care arătau că nu apreciază deloc atîtudinea lui André Breton, vedem foarte precis unde se află licantropul, partizan al unei revoluții individuale şi perpetue. Aceasta este exprimată în volumele pe care le compune în perioada aceea şi pe care le va publica după o anume aşteptare a maturității, în momentul cînd suprarealismul îşi revendicase următoarele lucrări: *Indicateurs des chemins de coeur* (1928), L'Arbre des voyageurs (1930), L'Homme approximatif (1931), Ou boivent les loups (1932) şi chiar *L'Antitête* (1933). Prin titlul său, acest ultim volum relevă, în mare măsură, perioada Dada. O secțiune reuneşte, după cum am văzut în capitolul precedent, toate poemele în proză ale căror autor presupus este domnul Aa. Înainte de a vorbi de aceste volume compuse solitar, trebuie să revin asupra unei piese de teatru publicată în 1924, *Mouchoir des nuages*, „cea mai remarcabilă imagine dramatică a artei moderne", după Aragon.

Secretul piesei *Mouchoir des nuages*

În interiorul acestei tragedii ironice se ridică spectrul lui Hamlet. Sau, mai exact, se joacă Hamlet de Shakespeare, nu chiar toată drama, sau vreo scenă aleasă din cauza celebrității, ci un fel de concentrat care ne face să recunoaştem iremediabil opera marelui Will, dar şi să ne întrebăm de realitatea textului. Această modalitate de a prezenta piesa prin furt reprezintă o strategie constantă la Tzara, şi, poate în toată arta modernă, pentru care împrumutul sau colajul este oblic codificat, ca şi cînd autorul s-ar simți obligat să ne releve manipulările textuale pe care le face, ocultîndu-şi, în acelaşi timp, tehnica şi sensul jocului. Precum Raymond Roussel, care nu arăta niciodată cum şi-a scris unele dintre cărți, el semnalează o rețetă care nu explică decît t aparent, care informează că există un secret care trebuie dezvăluit. Nu putem să-i reproşăm lui Tzara că ar fi un prost jucător în această căutare, nici că s-ar prezenta ca un inițiat prea dur în această probă, avînd în vedere că îşi multiplică reperele şi avertismentele, în text şi în afara lui, în activițățile publice.

Într-adevăr, *Comentariul*, un fel de cor care urmează acțiunii, o analizează şi o interpretează, anunțînd la sfîrşitul actului XI: „Iată, vă voi explica: jucăm Hamlet...” Spectatorul este astfel avertizat că trebuie să recunoască o piesă înscrisă în repertoriul culturii universale. În acelaşi timp, este indicat că această reprezentație are un dublu scop, „înăuntru şi în afară”: față de personajele din piesă, pentru că eroul principal, Poetul, îl interpretează pe Hamlet în fața cuplului Banquier, de la care aşteaptă o oarecare reacție; față de spectator, pentru că se spune că „publicul inteligent va găsi cheia mîine”. Puterea deschizătoare a acestei chei este imediat determinată de unul dintre actorii care se exprimă în Comentariu, care începe un joc continuu al cărui punct final, sugerat dar nedesemnat, nu poate fi, cred, decît Dada. Ca şi cînd apariția lui Hamlet, neaşteptată, ar atesta caracterul dadaist al reprezentației! Față de ce se întîmplă în piesa inițială, unde criminalul lui Gonzague este denumit de Hamlet „Mîncător de şoareci... la figurat”, inserțiunea lui Hamlet funcționează ca un mîncător de şoareci şi ca o supriză. Un model paradigmatic se impune: Hamlet este pentru *Mouchoir de nuages* ceea ce Mîncătorul de şoareci este pentru Hamlet. Rămîne să ne întrebăm dacă substituția nu ascunde un sens mai pervers, şi să ne întrebăm despre rațiunea ei de a fi într-o asemenea piesă.

Tristan Tzara, autor foarte prevăzător, a pretins ca furnizează „Secretul piesei *Mouchoir de nuages*” într-un articol încredințat micii reviste româneşti *Integral*. E de ajuns să ne raportăm la acest text pentru a constata încă o dată că revelația este anunțată şi raportată indefinit: dacă caracteristicile operei sînt în mod clar puse în relief, dacă intențiile autorului se manifestă în acestea, nu se pune problema unui secret sau a unei soluții. Mai mult: colajul nici nu este semnalat. Totul ne face să credem că această omisiune este semnificativă. Mecanismul este funcționează admirabil şi capcana este gata să funcționeze în toate direcțiile: pentru personaje, simulacre ale realității, pentru actori care, din cauză că îşi poartă pe scenă patronimul legal, par să îşi reprezinte propria aventură, pentru public, în fine, care este avertizat şi pus în gardă în fiecare moment, deşi rămîne frustrat de lipsa revelațiilor aşteptate.

Nu am putea examina de prea aproape morfologia colajului enunțată de mai multe ori de Aragon: „Actul 12 din piesa *Zidurile* lui Elseneur e constituită din trei scene de Shakespeare în colaj, în text original. E vorba de al doilea Hamlet. Textul pare a fi cel al

lui Francois Victor Hugo, foarte mult schimbat. E vorba de replicile cu care Ofelia îi povesteşte lui Polonius cum a speriat-o Hamlet".

De fapt, cum am putut să verific în biblioteca lui, Tzara foloseşte traducerea lui Guizot din 1873. textul împrumută fragmente din Actul ÎI , scenele 1 şi 2; Actul III, scena 2. operatorul nu reține uneori decât o frază şi se mulțumeşte cu doar 3 personaje: Hamlet, Ofelia, Polonius. Dintre toate replicile lor, el le alege mai ales pe cele care demonstrează un comportament ambiguu al domnului Hamlet față de realitate. Operațiunea de selectare nu ne permite să ne punem întrebări. Fragmentele, reținute în ordinea lineară a discursului teatral sunt inserate în aceeaşi ordine, şi atât de abil, încât hiatusul nu este simțit decât de cel care cunoaşte textul pe dinafară, iar acesta are impresia că asistă la o simplă repetiție, când actorii nu mai spun părțile pe care le ştiu.

Acest al II-lea act este ceea ce numesc eu un colaj pur, în sensul că părțile decupate din text nu au fost modificate. Acesta prezintă totuşi particularitatea interesantă de a fi, după cuvântul lui Aragon, un „digest", un comprimat exploziv în genul sintezelor futuriste, astfel încât condensarea primei piese nu-şi mai este sieşi suficientă, pentru că este înserată într-o alta care-şi are propria să rigoare, şi pentru că intenția parodică lipseşte. Totuşi colajul nu este lipsit de logică dramatică, căci îl prezintă indirect pe erou prin acțiunile sale, prin cele două tipuri de discurs şi, în fine, arătând că este hotărât să treacă la acțiune.

O altă particularitate a colajului este aceea că acesta este dublu motivat. Pentru că se spune în context că personajele joacă în spectacol, ni se oferă un extras din piesa pe care o vor vedea. Înlănțuirea este justificată prin comentariul care decurge din aceasta. Împrumutând şi acesta o metaforă din Shakespeare, el explică că Poetul, interpretându-l pe Hamlet, „nu vrea decât să prindă-n undița minciunii sale peştele adevărului", ceea ce înseamnă că vorbele lui Polonius au fost transpuse în altă scenă (actul II , scena 1). Poetul însuşi îşi autentifică identificarea cu Hamlet, pentru că, la sfârşitul dramei, 40 de ani mai târziu, el va relua râzând una din replici: „să introducem mai multă confuzie în actele noastre, dar cu grație şi ironie, Hamlet".

Comentariul nu trece cu vederea explicația de ce, în intenția Poetului, „mâncătorul de şoareci e Hamlet" şi de ce s-a mistificat el însuşi, neavând cu Bancherul

şi cu soția acestuia aceleaşi raporturi ca Hamlet cu Ofelia şi Polonius, şi chiar mai puțin cu „Regele şi Regina Danemarcei, cei mâncați de carii".

Totuşi, colajul funcționează: în cârligul său s-au prins câteva adevăruri ale artei. Mai întâi, textul este o realitate în sine. Dacă tot e vorba de teatru, de ce să mai creezi o operă fictivă? Cortina trebuie să se ridice deasupra unei scene adevărate, iar atunci când un actor începe să bea, el trebuie să țină în mână o carafă adevărată. Există aici o economie de energie creatoare pe care civilizația noastră, care caută randamentul şi eficacitatea nu are cum să o laude, mai ales că Hamlet foloseşte deja un procedeu asemănător cu cel al teatrului în teatru, ceea ce nu reprezintă decât un omagiu adus predecesorului.

Dar acestea sunt rațiuni false! Nu există cortine în această piesă, nici teatru în teatru, şi nici chiar o carafă cu apă, din simplul motiv că aceasta nu este o operă de estetică naturalistă. Totul este artificial şi autorul nu încearcă să dîşi muleze iluzia comică, mărturisind în articolul său: „De altfel, toată piesa se bazează pe ficțiunea teatrală. Nu vreau să le ascund spectatorilor că ceea ce văd este teatru". Astfel, colajul nu e realist, ci doar un decupaj de realitate plasat colo prin contrast, pentru a sublinia ficțiunea, pentru a invita la o reflecție asupra raporturilor dintre teatru şi realitate (în acest caz realitatea fiind piesa shakespeariană), interzicând dezvoltarea acestei dulcegării în tratate de estetică.

În concluzie, funcția critică a colajului, care de-a lungul piesei Hamlet transformă colectivitatea în judecător al acestei eterne discuții, arătându-i noua folosire a clasicilor, inițiindu-l într-un fel într-o nouă înțelegere a capodoperelor, o înțelegere productivă mai mult decât consumatoare, şi lăsând să se înțeleagă că ceea ce este considerat o himeră este deja un real care se întrupează. Acest împrumut prezintă un interes pedagogic, pentru că pune întrebări esențiale despre limitele nemărginite ale nebuniei, despre natura variabilă a personalității. Întrebări care stîrnesc rîsul atunci cînd şi le pun Tzara şi tovarăşii săi, dar despre care se vorbeşte cu foarte mare seriozitate atunci cînd Shakespeare le plasează în centrul pieselor sale.

Ori, jobenul cu iluzii pe care Tzara îl acoperă cu o batistă de nori nu este diferită de capcana lui Hamlet. Aici se întrevăd toate mirajele spiritului uman, inclusiv ale gîndirii umane magice, pe care le exploatase şi dramaturgul elisabetan. Comentariul, care

are din ce în ce mai multă importanţă cu cît piesa evoluează, face apel la luciditate. Dar va fi ascultat, de vreme ce practică „distanţarea", fără să fi făcut mai înainte teoria acesteia?

În acest fel se relevă unul dintre secretele acestei piese, care inaugurează o nouă modalitate de a face teatru: teatralizînd pînă la saturaţie, se provoacă deziluzia. Acest lucru i-l mărturisea Tzara lui Vitrac, cu alte cuvinte: „Cred, de asemenea, că există o modalitate foarte subtilă, chiar şi atunci cînd scrii, de a distruge gustul pentru literatură. Şi anume, luptînd cu ea cu propriiile ei modalităţi şi cu propriile ei formule." (OC I 623). Provocarea e evidentă; ea nu viza, aşa cum s-a crezut în mod abuziv, să anihileze literatura, ci doar să-i facă uitate practicile de rutină. Există două modalităţi prin care se poate instaura dictatura spiritului: injoncţiunea şi ironia. Tzara, cu Hamlet, a ales-o pe a doua.

De atunci, prezenţa lui Hamlet în *Mouchoir* are o semnificaţie evidentă. Pe de o parte, are o funcţie de trezire, criticînd reprezentările, miturile sociale, propunînd o nouă formă de teatru, prezentînd noi comportamente ale actorului care joacă mai multe roluri succesive, printre care şi cel al propriului său critic, şi al spectatorului prins într-o reţea strînsă de iluzii, de raţionamente paradoxale, somat să le deduce pentru a le înţelege sensul. Pe de altă parte, alegerea piesei *Hamlet* este revelatoare pentru personalitatea artistului. Dacă ne îndoim că Tzara ar fi putut face apel la Shakespeare e pentru că, *a priori*, îl credeam ostil oricărei forme de cultură anterioară lui. Comparaţia textelor arată că nu este nici pe departe vorba de aşa ceva. Nu numai că poetul modern nu masacrează textul vechi, dar, printre altele, el dovedeşte că îi cunoaşte toate sensurile. Atîtudinea lui, în acelaşi timp respectuoasă şi insolentă, demonstrează un fel de ambivalenţă caracteristică dadaismului şi mai ales a lui Tzara, ale cărui raporturi cu Hamlet fiind foarte vechi, avînd în vedere că datează de la debuturile sale scriitoriceşti. Primul său volum de poeme, în română, trebuia să se intituleze *Hamlet*. Acest titlu este contemporan cu perioada cînd îşi căuta un pseudonim. Ar fi uşor să arătăm, în aceste condiţii, că *Mouchoir des nuages* reprezintă o întoarcere a refulărilor, pentru că Tzara îşi împrăştiase acest volum de prime poeme şi, după propria mărturie, şi-l ştersese din memorie. Astfel, strămoşul apare exact în momentul cînd ne-am aştepta mai puţin. În acelaşi timp, inserţiunea fragmentului fiind conştientă nu numai în piesa jucată, ci şi în

textul imprimat, putem să presupunem că el exprimă un sentiment de ratare, de eşec în relaționarea între moartea mişcării Dada, izolarea lui Tzara atunci cînd scria această farsă tragică, şi care revenea în timp pentru a aduce un omagiu ilustrului predecesor: dacă tot nu reuşea să îl depăşească, cel mai bine era să-i cedeze locul. Ca şi cu literatura (mamă?), despre care se afirmă că este distrusă prin învăluirea ei într-o eternă tinereţe, poetul nu poate să îşi afirme şi să îşi cîştige autonomia decît prin suprimarea modelului său generator, care joacă acum rolul fantomei.

Dar unde este uzurpatorul, aşa sinul Claudius? Căutarea este inutilă: el este autorul unui alt Hamlet. E Laforgue ale cărui teme, motive şi stil se întrevăd printre liniile primelor poeme ale lui Tzara. El este abuzatorul pe care tînărul poet român a crezut că-l imită, pe el a făcut el calcurile încercărilor sale poetice, reluînd litaniile duminicilor nesfîrşite, tremurul Hamleților lunatici, nocturnele triste ale exilaților. Pe el a trebuit Tzara să îl depăşească pentru a deveni el însuşi.

Opera licantropică

Ansamblul poeziei compusă în singurătate de Tristan Tzara în timpul acelei perioade din viaţa să pe care am putea-o denumi traversarea deşertului (ceea ce nu înseamnă că trăia singur) se găseşte adunată în volumul celui de-al doilea volum al *Operelor Complete*, care se află sub semnul licantropului. Din masa de cuvinte dezlănțuite de puterea Dada s-a desprins o voce poetică de un ritm profund, un dinamism intens, un lirism exuberant. Un elan de revoltă, coborînd uneori pînă la profetism, traversat de străluciri rimbaldiene, vede lumina zilei, deschizînd un dialog cu fiinţa iubită:

doar tu în această lume deții

secretul neobosit care te leagă de soare (OC II 48)

Indicateur des chemins de coeur (*Indicator al drumurilor inimii*) (1928), de unde sînt extrase aceste versuri, cuprinde poeme din anii 1924-1925.

Acest a fost văzut ca o recucerire a poeziei, care a succedat furiei distrugătoare şi mai ales lungii tăceri care l-a îndepărta pe poet de scena publică. Volumul, cu tiraj scăzut, era ilustrat cu trei acvaforte de Louis Marcoussis, foarte entuziasmat de colaborarea să cu Tzara şi mai ales de poeziile de un sentimentalism straniu. Ele vorbesc despre

dragostea simțită de poet fața de această femeie „negîndit de frumoasă" („belle à ne plus penser"), această femeie despre care Aragon ne spune că „tăcută şi blondă ... părea să fie tot ceea ce el nu era, incit mergeau în buiestru ca ziua şi noaptea, ca şi cînd acest Tristan ar fi vrut să dovedească şi prin această dragoste pentru o blondă Isolda talentul lui pentru contradicții, să dovedească că ce sîntem şi ce iubim se uneşte şi se neagă într-o singură respirație proaspătă (citez).[37]" Nu vom fi mirați văzînd trecînd o Maternitate în aceste tablouri ale viții lui amoroase:

îți cînți doicile în limba luminii tale
în prospețimile nopților presbitere învelite în lenjeria vîntului
mamă a cîntecelor gîtuite în înnecare vagă
mîna ta ştie să se agite în limbaj fragil
(„Pantă", OC II 10)

Pentru înțelegerea cititorului, trebuie precizat că Christophe Tzara s-a născut într-o clinică din Neuilly la 15 martie 1927, iar tatăl lui este entuziasmat din cauză că putea să compare creşterea copilului cu copilăria artei.

Straniu drum feroviar care transportă acest cuplu pe care îl exclude şi îl aruncă în experiența concretă, acordată mişcării naturii. Din la haosul primitiv iese o lumină necreată, care relevă prezența iradiantă a celuilalt, în acelaşi timp cu naşterea călătorului umanității. Îşi spune neliniştile din timpul despărțirilor, bifurcațiilor, traiectoriilor obligatorii. Dar angoasa nu dispare doar cu atît. Ea revine la sfîrşitul volumului, cînd se impune singurătatea:

mă detaşez de mine însumi dar ce sînt eu
o grămadă verbală de organe cu amintiri prefăcute (OC II 15)

Un tînăr admirator, Georges Hugnet, care va face şi el parte în curînd din suprarealism, comentează cu lirism: „*L'Indicateur* e o carte umană, o carte care vine din creier, din inmă, din pîntec, din mîini şi din picioare. Cînd poezia umană iese astfel din întregul corp, ea este reuşită."

Acest entuziasm se va traduce în curînd sub o formă concretă, pentru că acelaşi Georges Hugnet dirijează ediții̧le din Montagne, unde publică în 1930 următorul volum al lui Tzara, *L'Arbre des voyageurs*. Acesta este structurat ca şi celelalte volume: de o

[37] Aragon, "L'aventure terrestre de tr t", Les Lettres françaises, 2 ianuarie 1964

parte, poetul urmează ordinea cronologică de compoziție a poemelor, ca şi cînd ar fi vrut să-şi marcheze continuitatea inspirației, dincolo de diferitele perioade din viața să sau de poeticile succesive; pe de altă parte, el vrea să opună tonurile, ritmurile şi sunetele în interiorul fiecărei secțiuni, marcînd cea mai puternică discordanță. Aici, lirismul devine un descîntec care vrea să lase să izbucnească sensibilitatea omului primitiv şi central. Apoi, ritmul devine mai regulat, mai conform cu prozodia tradițională, incit versurile în ritm alexandrin baudelairiene se fac auzite în mijlocul a patru elemente. E clar că universul s-a deschis ființei prin intermediul femeii, incarnînd toată tandrețea, toată lumina. Asta nu înseamnă că lupul solitar s-a transformat în miel. Agresivitatea nu a dispărut, şi nici neliniştea sau angoasa. Prima strofă din poemul „Palmeraie" dă tonul:

ce vei gîndi atunci cînd întins pe mal
neobositul zumzet al ultimului moud
între pietrele închizătorii sale printre frunzele uscate
aproape de urechile tale această lume neauzită
şi blînda paloare şi amintirea goală (OC II 37)

Cu *L'Homme approximatif*, pe care mulți îl consideră ca fiind cel mai bun volum al lui, eul solitar îşi începe lunga introspecție:

mă golesc în fața voastră ca un buzunar întors pe dos
am abandonat tristeții mele dorința de a descifra misterele
trăiesc cu ei şi mă acomodez cu încuietoarea lor (OC II 87)

Totul se petrece ca şi cînd individul ar trebui să se întoarcă la originile lumii pentru a se cunoaşte şi pentru a-şi înțelege destinul, de-a lungul unei revolte mereu acute. Epopeea omului solitar, *L'Homme approximatif*, mereu stîngace şi neterminată, izvorăşte din profunzimile inconştientului, din magma originală. Cîntul este atît de puternic, incit s-a vorbit chiar de poezie epică, de un fel de legendă a secolelor care se referă la istoria omului în relațiile sale cu natura. Tzara se relevă aici ca fiind un păstor de cuvinte, ghidîndu-le de-a lungul obscurității primitive pînă la soarele viții, nu al rațiunii. Surprins în ființa să nesigură, înainte de orice reconstrucție logică, el vorbeşte, ca în cel de-al patrulea cîntec din Maldoror, puțin om, puțin piatră, puțin arbore. Angoasa domină şi

aici: „pământul mă ține strîns în pumnul său de angoasă furtunoasă", declară el la începutul unei lungi rătăciri. Poetul e acum mai licanrop decît niciodată în acest cînt IX în care se identifică cu animalul solitar (deşi cunoaşte foarte bine instinctul gregar al haitei):

lupul împotmolit în barba forestieră
scurtat şi spart de sacade şi fisuri
şi deodată libertatea fericirea şi suferința
tresaltă în el un alt animal mai suplu
îi acuză violența
se zbate scuipă se smulge
singurătatea e singura bogăție pe care v-o arunc dintr-un perete-ntr-altul
în cabana de os şi de piele care v-a fost dată
ca corp
în bucuria gri a facultăților animale pachete de căldură
libertate gravă torent pe care poți să îl ridici carnea mea piedica mea
lanțul cărnos în jurul plantelor mele vertiginoase
tensiuni impetuoase
aventuri pe care aş vrea să le arunc în pachete flasce şi pumni
în fața mea ruşinoasă timidă de carne şi de atiț de puțin zîmbet
o puteri pe care nu le-am întrevăzut decît în rare străluciri
pe care le cunosc şi presimt în întîlnirea tumultuoasă
obstacol al luminii mergînd de la o zi la alta de-a lungul
meridianelor
nu îmi pun în jurul gîtului prea des cancanul tău
lasă să-mi izbucnească fuga din creatura mea pămîntie şi ternă
las-o să tresară la contactul terorilor corporale
să evadeze din venele cavernoase din plămînii păroşi
din muşchii aproape mucegăiți şi din tenebrele delirante ale
memoriei (OC II 114)

Într-adevăr, la sfîrşitul acestui cînt, lupul împotmolit îşi va găsi un păstor, „păstorul nemăsuratelor limpezimi", pe care l-am putea identifica cu cine ştie ce zeu al vreunei religii dar care, pentru Tzara, nu poate fi decît principiu ordonator al limbajului, domnind peste „celestele păşuni ale cuvintelor".

Aceste lucruri îl vor face pe Jean Cassou să spună, în *Les Nouvelles Littéraires*: „extraordinar poet primitiv, una dintre cele mai hotărîte, dintre cele mai complete mărturii ale poeziei contemporane. El demonstrează că, în poezie, nu există niciodată impas şi că doar poziţiile extreme sînt valabile. Încăpăţînîndu-se în ceea ce n-ar putea părea decît un act de negare sterilă, o explozie fatală, Tristan Tzara produce o operă pozitivă, abundentă, generoasă, pasionată, şi care imită ceea ce e mai fierbinte şi vorace în creaţia lui."

IV. Suprarealismul (1929-1935)

Publicarea cîntului XIX şi ultimul din *L'Homme aproxinatif* în ultimul număr din *Revoluţia suprarealistă* (15 decembrie 1929) pecetluieşte prietenia dintre Tristan Tzara şi suprarealişti. Acelaşi număr conţinea şi *Al Doilea Manifest Suprarealist* în care André Breton declara, în loc de prezentare:

„Din contră, ne apucă uneori dorinţa să-i facem dreptate unui om de care am fost despărţiţi multă vreme, o dreptate în sensul că expresia gîndirii sale interesează încă, că, dacă judecăm după ceea ce putem încă să mai citim de el, preocupările sale nu ne-au devenit străine şi că, în aceste condiţii, putem să ne gîndim că neînţelegerea noastră cu el nu avea nici un motiv atît de grav cum am crezut. (...) Credem în eficacitatea poeziei lui r şi o considerăm, în afara suprarealismului, ca singura cu adevărat *angajată*. Cînd vorbesc de eficacitatea lui, înţeleg că ea este operantă în sensul cel mai vast şi că este marcată acum de sensul salvării umane. Cînd spun *angajată*, înţelegem că o opun întotdeauna tuturor celor care ar putea fi la fel de bine de ieri şi de alaltăieri: făcînd parte dintre lucrurile pe care Lautréamont le-a făcut complet imposibile, este poezia lui Tzara. (nr. 12, p.12)"

Cuvintele subliniate insistă asupra calităţilor poeziei lui Tzara: eficacitatea nu se măsoară în termeni de practică ci de acţiune spirituală; faptul că îi putem „angaja"

poezia nu înseamnă că aceasta este marcată istoric, ci că ea se integrează în epoca să , că este expresia cea mai vie a acesteia, prin modalități poetice proprii timpului, fără să se întoarcă spre forme perimate.

E foarte posibil, după cum explică istoricii şi sociologii suprarealismului, ca Breton să fi văzut aici o ocazie de a-şi reechilibra trupele după rupturile şi epurările care au urmat reuniunii de la Bar du Château. După plecările lui Soupault, Vitrac, Artaud, Desnos, Baron, Leiris, Limbour, Prévert, Queneau etc, întoarecerea unui poet de talia lui Tzara era un noroc pentru grup, mai ales că se întîmpla în acelaşi timp cu întrarea în scenă a lui René Char, Dali, Georges Hugnet, Georges Sadoul, André Thiroin, René Magritte. Totuşi, sînt convins că, mai presus de orice, calitatea literară a scrierilor lui Tzara a fost motivul necesar şi suficient al acestei apropieri. Poemele din *L'Homme approximatif*, publicate în diferite reviste, ofereau exemplul concret. Printre altele, faptul că Breton şi Tzara se certaseră din cauza reprezentării piesei *Coeur à gaz* îi chinuia pe amîndoi, dar şi ceea ce primul spusese despre Tzara atunci cînd i-a scris dedicația pe volumul *Les Pas perdus*: „lui Tristan Tzara, romancierului din 1924, escrocului în toate genurile literare, bătrînului papagal, indicatorului de poliție", scriind în *Nadja*: „Dl. Tristan Tzara ar prefera să nu se ştie că, în seara în care s-a prezentata *Coeur à barbe* el ne-a „oferit", pe mine şi pe Paul Éluard, agenților de poliție". Astfel, el i-a trimis un exemplar din cartea lui cu această dedicație, care trebuia să marcheze reconcilierea: „Lui Tristan Tzara, pentru această unică răsturnare de situație care mă face să-l văd din nou aşa cum l-am cunoscut. Ce frumos rîs are!", notînd, pe marginea pasajului incriminat: „aş vrea să nu fi scris asta. Poate că am fost înşelat. Orice-ar fi, Tristan Tzara se poate lăuda că a fost prima mea cauză de disperare! Toată încrederea de care am fost vreodată în stare era în joc." Breton va suprima acele rînduri în ediția din 1962.

În ceea ce-l priveşte, Tzara evoluase: lunga să introspecție solitară, şi mai ales analiza situației economice şi sociale care a culminat cu criza americană, l-a condus la concluzia paradoxală că nu putea să rămînă străin de tot ce se petrecea în jurul lui, aşa cum va spune în *Grains et issues* (OC III 78). El se va solidariza cu Breton atunci cînd foştii lui prieteni vor publica un virulent pamflet în care îl numeau pe acesta Cadavru, şi va contrasemna rugămintea de inserare pentru noua revistă a grupului pe care îl finanța din plin. Interogați de Moscova care le va fi atîtudinea în caz de agresiune a URSS,

suprarealiştii s-au declarat hotărîți să urmeze, în caz de conflict, directivele Celei de-a Treia Internaționale.

Fără să adere la partidul comunist, cum făcuseră majoritatea suprarealiştilor începînd cu 1926, cu dificultățile pe care le ştim, el se apropia de ideologia acestuia şi de organismele lui culturale. Trebuie observat că grupul suprarealist în ansamblul său se considera atunci ca fiind un aliat al partidului comunist, căruia voia să îi orienteze politica culturală, fiind exasperat din cauză că vocea nu îi era ascultată. Suprarealiştii aderă cu toții la AEAR (*Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaire –Asociația Scriitorilor şi Artiştilor Revoluționari*), începînd cu crearea acesteia în 1931, Breton făcînd chiar aparte (pentru puțin timp) din conducerea acestei organizații teleghidată de Moscova.

Deocamdată, Tzara ar fi fost un prost comunist, pentru că el nu se lăsa condus de nimeni. S-a inspirat din lucrările de referință ale marxismului, la fel ca şi din cele de psihanaliză, aşa cum mărturisesc scrierile din epocă, mai ales *Eseu asupra situației poeziei*, pe care l-a publicat în decembrie 1931 în cel de-al patrulea număr al revistei *Suprarealismul în serviciul revoluției*. În lumina acestor două surse, el descrie vasta panoramă a evoluției poeziei, din timpurile primitive pînă la ceea ce consideră a fi devenirea să , pe care el o numeşte „poezia-cunoaştere".

Acestă importantă contribuție teoretică este a fost considerată de toți membrii suprarealismului un fel de piatră de temelie, fiind citată deseori.

Ni-l putem oare imagina pe Tristan Tzara ca discipol al lui Breton, atunci cînd acesta a devenit liderul grupului? Bineînțeles că nu. Şi, invers, sub pretextul că a ales apoi să urmeze orientarea partidului comunist, putem oare face abstracție de aportul lui la suprarealism? Părerile despre el, în zilele noastre, sînt , oricum, destul de confuze.

Chiar dacă a aderat sincer la tezele colective, el nu e un fidel al reuniunilor cotidiene din cafenele şi consideră egalul celorlalți, pe care îi primeşte cu generozitate la el, în casa lui din avenue Junot, o dată cu poeții din lumea întreagă. Prietenul lui cel mai apropiat din grup rămîne René Crevel, care, din păcate, s-a înstrăinat repede de grup, din cauza sejururilor forțate la sanatoriu.

Atunci cînd suprarealiştii s-au considerat atacaţi colectiv atunci cînd, în decembrie 1930, studioul 28 a proiectat filmul *L'Age Dada'or* de Buñel şi Dali, Tzara colaborează cu naturalețe la broşura publicată în semn de protest. La fel, în decembrie 1932, el denunță tentativa revistei *Journal des poètes*, publicată la Bruxelles, de a-l separa de prietenii săi:

„Vreau să declar în mod public că adeziunea mea la suprarealism este totală şi toate scopurile acestui grup sînt şi ale mele, şi deci reprezintă o deplorabilă stare de orbire faptul de a aplica, sub pretexte care ascund cu greu dorința de a mă desolidariza de prietenii mei, ideile mele din 1916-1922 unei situații care este rezultatul unei evoluții asupra căreia m-am explicat de nenumărate ori şi care la momentul prezent este definită prin colaborarea mea activă cu suprarealiştii şi prin prietenia pe care le-o port." (OC V 254)

Totuşi, principala probă din anii aceia este aceea a raporturilor grupului cu Aragon. Inculpat pentru poemul provocator „Front rouge", apărut în *Literatura şi revoluția mondială* (revistă publicată în franceză la Moscova) care declama „Să le dăm foc lui Léon Blum/ lui Boncour Frossard Déat/ tuturor urşilor savanți ai societății democratice...", el a fost susținut de Breton care chiar a lansat o petiție în favoarea lui, depăşind astfel cu mult orizontul suprarealist. El expune această chestiune în publicația *Misère de la poésie*. Din nefericire, principalul interesat se dezice de ea, sub pretextul că o frază pune în discuție ziarul *L'Humanité*. Mult, e prea mult! Şi este astfel exclus din mişcare, lucru care îi este adus la cunoştință într-o nouă publicație, *Paillasse* (martie 1932), contrasemnată, de acestă dată, de Tzara. Acesta şi-a tot amînat timp de doi ani reacția, încă de la reîntoarcerea de la Congresul de la Kharkov, cînd a aflat că cei doi suprarealişti, Aragon şi Sadoul, au acceptat să semneze un document care condamna mişcarea. Tzara înțelegea faptul că trebuie făcute compromisuri pentru a menaja Moscova, şi l-a convins pe Aragon să ofere o explicație în *Suprarealismul în serviciul revoluției*. Dar de aici pînă la a face pe extremistul într-un poem mediocru, şi a se integra în mod absolut în rîndurile partidului, aşa ceva nu era acceptabil. Totuşi, toate aceste lucruri sînt cît se poate de derizorii, dacă ne gîndim că toți „artizanii" congresului de la Kharkov, zelatori ai literaturii proletare, au fost cu toții eliminați de Stalin, care şi-a pun în loc oamenii lui, care, pe plan estetic, vor elabora „realismul socialist".

Volumul de poeme publicat de Tzara în iunie 1932, *Où boivent les loups* (*Unde beau lupii*), relevă în mod explicit (chiar şi numai prin titlu) perioada de licantropie anterioară. Insa tot conţinutul acestui volum a fost elaborat de cînd Tzara a aderat la suprarealism. Acest lucru se observă în tensiunea din versuri, cu o repetiţie obsedantă a temelor focului, tinereţii, rîsului, sîngelui, a imaginilor încărcate de electricitate mentală: „plută în derivă-memorie a omului", „e viaţa mea cu bestiile vorace ale rîsului", a umorului care se simte în versurile albe. Explozie, deflagraţie, revoluţie, „iată originea emoţiei mele" spune amatorul de poezie care îşi judecă opera din această perspectivă. Acest volum ilustrează perfect noţiunea de „poezia activitatea a spiritului" pe care a teoretizat-o în eseul amintit anterior. Este sensibil la bucuria care creşte treptat, în ultimele pagini, unde domină viitorul, ca şi cînd încercările intime sau angoasa de a trăi afişat constant ar putea fi depăşite prin solidaritatea cu grupul.

Volumul următor, apărut la începutul anului 1933, *L'Antitête* (*Anticapul*) este, aşa cum am spun mai sus, compus din trei părţi. Prima, „Domnul Aa antifilozoful", conţine poeme dadaiste apărute încă din 1916. A doua parte, „Miezuri de noapte pentru giganţi" („Minuits pour géants") conţine poeme compuse între 1923 şi 1932, o bună parte dintre acestea fiind un auto colaj, sau, dacă vreţi, o formă de auto cleptomanie, o reluare a romanului *Faites vos jeux,* care arată că diviziunea genurilor nu este decît o altă formă de arbitrariu; secţiunea „Avant que la nuit" (apărută în primul număr al revistei *Suprarealismul în serviciul revoluţiei)* explorînd liric fenomenul plonjării în somn, cu tot cortegiul peştilor angoasei, cu oglinzile sterile, cu animalele monstruoase, cu peisajele leproase. A treia parte, „Désespéranto", limbă universală a neliniştii colective, profetizînd, fără să vrea, tulburările istorice care începeau să se profileze la orizont. Doar acum s-ar putea spune despre poezia lui Tzara că ar fi „angajată", deşi nimic din conţinut nu indică data sau locul. De fapt, este vorba despre un fragment al inconştientului colectiv, şi mai ales cel al grupului suprarealist din epocă, dar cu acea dorinţă de a depăşi tristeţea proprie lui Tzara: „Există mai multă libertate dincolo de lumile cărora li s-au tăiat punţile. Sensul e acela al luminii gazoase şi al fluierelor." În rugămintea de inserare, René Crevel concluziona: „Astfel, de la naşterea mişcării Dada la starea actuală a suprarealismului, putem urmări o curbă care, de la punctul cel mai secret

la cel mai exterior, de la inconştiert la conştient, de-a lungul lucrurilor, ideilor şi sentimentelor, îşi urmează drumul, care este cel al poeziei, al cunoaşterii." (OC III 446)

La sfîrşitul anului, revista *Minotaure* (pe care Tzara nu o consideră încă prea pretenţioasă), publicată de Albert Skira şi de suprarealişti, publică un foarte savuros articol de-al lui Tzara, însoţite de fotografiile lui Man Ray, în total acord cu cercetătorii suprarealişti ai momentului:

„Vara anului 1933. Pălăriile femeilor mă fac să redescopăr timpul cînd neverosimila invazie a florilor imi aducea, cu prospeţimea tinereţii şi dezolarea, sensul unei voluptăţi tactile şi vizionare pe care a trebuit să o privesc ca pe confirmarea naturii mele sub forma ei cea mai secretă, cea a reprezentărilor sexuale."

Reprezentări pe care le descoperă în pălăriile a căror formă simbolizează, în acelaşi timp, sexul feminin şi masculin, prin acea ambivalenţă pe care Freud o considera inerentă unor anumite obiecte sau instanţe de limbaj. Acest articol, „Despre un anumit automatism al gustului", va deveni un text de referinţă dincolo de sfera suprarealismului, incit astăzi serveşte drept prefaţa unei cărţi despre modă!

Simultan, energia lui Tzara se îndreaptă şi înspre AEAR, în timp ce Breton se distanţează din ce în ce mai mult, nemulţumit de faptul că comuniştii nu au făcut apel la suprarealişti în domeniul cultural. Adevărul este că şefii partidului (poate cu excepţia lui Paul Vaillant-Couturier) nu înţeleg prea multe din elucubraţiile suprarealiste (acesta e cuvîntul folosit de ei). Ei sînt îngrijoraţi de articolele obsesive ale lui Dali în *Suprarealismul în serviciul revoluţiei*, şi de punerea în discuţie a legitimităţii patriei revoluţiei de către un cititor care vorbeşte despre „vîntul de cretinizare care suflă dinspre URSS". Breton a refuzat să îşi scuze publicaţia. Éluard ar fi vrut să ştie ce crede Tzara despre soarta care le este astfel impusă, dar, în fond, nu este nemulţumit de eficacitatea lui în mijlocul acestei organizaţii şi de protestele lui contra provocărilor fasciste în Germania, cu incendierea Reichstag-ului şi teroarea brună.

Anul următor, Tzara, care se bucură de primăvară la Nice, participă la manifestările muncitoreşti organizate contra fasciştilor la 6 februarie 1934. împreună cu Éluard, au evitat să fie luaţi pe sus de poliţie. Totuşi, atunci cînd la Paris Breton şi prietenii săi încearcă să organizeze un front al intelectualilor şi un fel de Front avant-la-lettre, Tzara crede că cel mai bine este să urmezi deciziile partidului comunist, ai cărui

şefi nu pot fi decît cei mai bine informați. Am găsit (şi publicat) în arhivele lui un proiect de text care răspunde la ancheta suprarealistă „despre unitatea acțiunii", unde explică:

„Refuz să joc un rol de sfătuitor al revoluției şi să adopt, în forma ei cea mai sterilă, atîtudinea intelligentsiei ruse de dinaintea revoluției (...). Cer:

1.suprimarea grupului politic al suprarealismului

2.lărgirea frontului intelectualilor (...) în scopul sprijinirii necondiționate, afirmativă şi fără discuție a activității P.C.

3.excluderea din acest front al oricărui individ care nu este de acord cu politica P.C." (OC III 514)

Oare a transmis el acest mesaj grupului? L-a discutat oare acesta? O anchetă implică faptul că decizia nu a fost încă luată, chiar că depinde de răspunsurile care vor veni. Adevărul e că Tzara este în minoritate, împreună cu cei care, încet-încet, precum Aragon, Sadoul sau Pierre Unik, vor urma o traiectorie exclusiv politică.

Acestea sînt evenimentele, şi sentimentul că trebuie să se estompeze în fața clasei muncitoare şi a şefilor pe care acesta şi i-a ales să-i conducă, care l-a făcut să se pună la dispoziția directivelor unui partid la care nici măcar nu a aderat!

De atunci, contactele individuale cu Éluard, Crevel, Char etc. nu încetează, dar devin mai puțin strînse. La apariția volumului *Grains et issues* în februarie 1935, nu ne mirăm de aceste cuvinte ale lui Tzara, care pune în discuție grupul suprarealist:

„Dincolo de şcolile literare şi de contradicțiile pe care acestea le produc, dincolo de „ticurile" lor, are țin loc de cunoaştere, dincolo de sacrificiile de ordin ideologic de nivel mediu, dincolo de scleroza formelor consacrate, dincolo de tendința metodelor de investigație de a deveni o finalitate în sine, dincolo de politica de neînțelegeri sentimentale cu care se pot obişnui doar rutina şi oboseala, pentru a face credibilă existența reală a unei şcoli, autorul încearcă în această carte, sub o formă poetică, narativă şi teoretică, să degajeze datele cîtorva probleme aşa cum se pun ele azi în ansamblu tinerei generații." (OC III 511)

Ironia istoriei vrea ca Tristan Tzara să părăsească grupul suprarealist în momentul în care, cu *Grains et issues*, el aducea o contribuție inapreciabilă pentru folosirea visului în creația literară, ca instrument poetic şi critic, atît prin distincția

operată între poezia-activitate a spiritului şi poezia-modalitate de expresie cît şi prin diferitele variante ale stărilor de vis ca modalitate de explorare a continentului interior. De fapt, examenul precis al textelor dovedeşte că visul a devenit un discriminant a poeziei sale interioare apropierii de mişcarea lui André Breton. Mai întîi pozitiv iar apoi negativ pentru exprimarea conținutului latent al epocii. Nu e o întîmplare că Breton (preluînd noțiunea lui Max Jacob în prefața să la *Cornet à dés*) a considerat volumul ca fiind unul dintre cele mai „angajate" ale momentului. De atunci, Tzara nu şi-a mai schimbat părerile în acest plan. Extrem de pudic în ceea ce priveşte viața să privată, refuzînd să-şi ofere pe tavă trăirile spirituale individuale, decît doar prin simbolistica onirică, el se arată foarte rezervat în legătură cu primul subiect freudian, preferîndu-i, fără a împinge, totuşi, prea tare aprobarea, concepția lui C.-G. Jung[38]. În sfera generală a visului mai mult decît nararea viziunilor nocturne, el preferă viziunile hipnagogice, cele care apar în momentul cînd pătrundem în starea de somn, care încă mai sînt legate de real, ceea ce explică faptul că poveştile pe care le elaborează pornind de la aceste imagini au o semnificație universală. Asociind constrîngerile visului cu explorarea viziunilor din stare de trezvie, el deschide un drum nou pentru ceea ce, de obicei, numim scriitură automatică, mult mai controlată decît se crede de obicei.

În materie de estetică, el nu mai reține şi analizează de acum decît operele acelor artişti care au ştiut să facă din acțiunile lor echivalentul real al visului sau, mai mult, care au ştiu să facă din acestea două o sinteză. Astfel, el a studiat cu interes operele lui Douanier Rousseau, Max Ernst şi mai ales Picasso, dar şi Tristan Corbière, Rimbaud sau Desnos şi Crevel, acesta fiind cel mai apropiat de sufletul lui.

Reflectînd la continuitatea gîndirii în toate stările ei, şi mai ales de trezvie, el ajunge să considere visul ca fiind una din formele gîndirii. În acest sens, el a reintegrat profund şi durabil onirismul în poezie, unind involuntarul şi intenționalul, activitatea spiritului (înțeleasă în termenul cel mai larg al cuvîntului) şi modalitatea de expresie, căutînd astfel instrumentul cel mai potrivit pentru speculațiile „ştiințifice" care încearcă să exploreze mentalitățile societăților dispărute, şi, de asemenea, să şi le imagineze pe cele ale societăților viitoare, prin intermediul acestui „vis pe care îl numim noi" (OC ÎI 82).

[38] t cunoaşte principiile generale ale teoriei jungiene, si a studiat opera lui Freud la fel ca pe cea a lui Marx-Engels, dorind sa le articuleze impreună, desi refuză termenul de « freudo-marxism »

Latentă de ceva vreme, ruptura lui Tzara izbucneşte într-o scrisoare deschisă pe care o oferă revistei *Cahiers du Sud* în martie 1935. El anunţă în aceasta că, împreună cu René Char, refuză să se asocieze noii faze a mişcării şi încă vrea să constituie un „front comun" al poeziei, considerată ca fiind un scop în sine, în timp ce cea de acum nu vrea să fie decît revoluționară. De fapt, el se gîndea că ar putea declanşa o retragere colectivă cu Char şi Crevel, dar aceştia au preferat demersuri mai discrete.

Ruptura lui Tzara nu are deci nimic spontan. Oricare ar fi pretextul imediat, ea are cauzele ei profunde în plan poetic şi politic. Între altele, el nu mai acceptă să vadă mişcarea Dada redusă doar la faza franceză şi considerată ca sfîrşind în 1919, aşa cum a făcut Breton într-un număr special al revistei *The Quarter*, consacrat suprarealismului.

Separația va fi şi mai vizibilă cu ocazia primului congres al scriitorilor organizat de AEAR în iunie 1935. se ştie că, în urma unui serios incident diplomatic, Breton îl pălmuise pe reprezentantul URSS, iar suprarealiştii nu au mai avut dreptul să ia cuvîntul. Crevel le va pleda cauza înainte de a se sinucide. TZARA, însoțindu-l spre casă cu taxiul, împreună cu Jean Cassou, a fost ultimul care l-a văzut în viață.

„Eseu despre situația poeziei": Poezia-cunoaştere

Teoria lui Tzara nu era la fel de răspîndită ca celebra definiție a lui Claudel despre poezie ca o formă de cunoaştere; Tzara se inspiră, simultan, din psihanaliză şi din materialismul dialectic, cu care încearcă o reconciliere îndrăzneață, de natură metaforică.

Inspirîndu-se din Jung (*Metamorfozele şi simbolurile libidoului*, 1927), el distinge două forme extreme ale activității psihice: gîndirea dirijată, de o parte, proces de adaptare la mediu, care produce progresul ştiințific, şi o anumită formă de cunoaştere. În ochii săi, aceasta e o achiziție relativ recentă a umanității, de cînd omul e un biped în poziție verticală.

Această formă riguroasă a gîndirii utilizează un un limbaj logic şi sistematic, ea se exprimă în cuvinte articulate după codurile lingvistice în uz în fiecare limbă: „este gîndirea eminamente modernă, dinamică, productivă, discursivă, gîndirea constant îndreptată spre un scop precis, este forma gîndirii ştiințifice, coerente, cea care îl caracterizează pe om astăzi", reia el în 1945. Din acest gînd rezultă poezia-modalitate de

expresie, cea care vrea să exprime sau să sugereze o idee, un sentiment, prin ritm, armonie, imagine. Ea este produsul unei arte codificate în funcție de țări şi epoci.

De cînd se interesează de arta africană şi de poezia aceloraşi popoare, adică din 1916, Tzara are convingerea că o nouă formă de poezie modernă a negat, în sensul hegelian al termenului, starea precedentă a umanității, caracterizată de gîndirea ne-dirijată, de gîndirea „magică" care, într-adevăr, e formulată în imagini.

Vom observa, în trecere, ce datorează aceste inferențe, plecînd de la psihanaliză, viziunii asupra lumii a lui Rousseau în Discurs asupra originii limbilor, care consideră că poezia s-a născut din cîntecul femeilor care se duceau la fîntînă să aducă apă...

Revenind la Jung, Tzara îi împrumută noțiunea de gîndire ne-dirijată, asociativă, hipo-logică, „deturnîndu-se de la realitate, eliberînd dorințele subiective şi rămînînd absolut neproductivă, refractară la toate adaptările." Ne îndoim că poetul nu aproba judecățile de valoare implicate de o asemenea formulare. Rămîne doar ca această modalitate de gîndire să înceapă printr-o înlănțuire arbitrară de imagini, într-o stare de reverie în timpul căreia „nu ne gîndim la nimic", sau, în mod extrem, în vis. Din această modalitate de gîndire rezultă poezia-activitate a spiritului.

În ce constă aceasta? Dificil de spus, în măsura în care această poezie nu utilizează neapărat limbajul articulat şi nu împrumută modalitățile unui discurs elaborat, catalogabil. După Tzara, o asemenea poezie caracterizează epocile primitive. Ea a fost anihilată de poezia formală, de poezia-modalitate de expresie. Totuşi, rămîn urme ale acesteia, reziduri în, de exemplu, tema misterului, a miraculosului, a fantomelor, a vrăjitoriei, a magiei, a viciului (ca la Sade), a mitologiilor, a utopiilor, a călătoriilor (reale sau imaginare) din secolul XVIII. Toate aceste lucruri pregătesc romantismul, a cărui primă epocă, cea a lui Bousigos sau Jeune-France încearcă să exprime inefabilul, inexprimabilul, prin gesturi mai mult decît prin discurs:

„Costumele excentrice pe care le purtau, dandismul lor, comportamentul lor în societate, pozînd în iluminați şi revoltați, scandalul public considerat ca fiind nu numai o provocare pentru burghezia pe care o urau, dar şi elemente poetice reale... această tendință implica ideea că poezia ar putea exista şi în afara poemului." (OC V 12)

De la romantism la suprarealism, vedem înlănțuindu-se diferitele tendințe, trecînd prin Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Dada etc. acest lucru vrea să

dovedească ca poezia-activitatea spiritului continuă să existe, şi ca ea redevine, din punct de vedere calitativ şi cantitativ, mai importantă. Folosind un procedeu dialectic pe care Tzara îl împrumută de la Engels, această poezie-activitate a spiritului ocultată timp de secole de poezia-modalitate de expresie, începe la rîndul ei să o nege pe cea care a negat-o. Dar rezultatul nu va fi o întoarcere simplă la forma inițială. Poezia-activitate a spiritului va fi în acelaşi timp transformată şi depăşită, integrîndu-şi poezia-modalitate de expresie.

Acest al treilea termen al dialecticii, această nouă stare a poeziei, presupune o transformare radicală a societății. Twqrq presupune că va fi vorba de o dictatură a stilului (termen pe care el îl folosea înainte pentru a descrie mişcarea Dada), a cărei modalitate de expresie va fi, începînd de atunci, poezia-cunoaştere. Într-adevăr, Tzara nu foloseşte această expresie în 1931, şi nici măcar în textul revăzut din 1950. Am verificat, el nu foloseşte niciodată sub această formă, ci doar ceva asemănător: „modalitate de cunoaştere", şi asta după război, în momentul disputelor asupra literaturii angajate, această concepție sartriană pe care el o va combate riguros, afirmîndu-se în acelaşi timp, şi în mod paradoxal, ca un marxist convins.

Ca suprarealist, şi asta va fi cauza rupturii sale iminente, el consideră că numai poezia „nu poate să acționeze asupra realității sociale", dar că mişcarea, punîndu-se în serviciul revoluției, trebuie să contribuie la dezvoltarea unei ideologii „care să aibă ca scop suprem libertatea". Asta înseamnă că poezia, bun comun al suprarealismului, poartă această funcție catartică. Toată reflecția din spatele volumului *Grains et issues,* pe care îl va publica în 1935 îi asigură o nouă funcție, aceea de a interpreta lumea prin proiecția visului asupra gîndirii diurne.

„Atfel îmi apare, eliberată de poanta ei, noțiunea de poezie în devenire şi permanența acesteia de-a lungul formelor istorice: subordonată gîndirii, dar depăşind, ca activitate a spiritului, modalitățile acestei gândiri, ea va putea, la rândul ei, să o comande fără să facă apel la ajutorul comod şi simplu al cuvintelor, al culorilor, al suprafețelor şi al volumelor, cînd condițiile noi ale omului o vor face propice, şi nu întoarcerii înapoi, ci în viitor, suprapunerea unei modalități de gîndire crescută pe cea actuală, care îşi va fi perfecționat circuitul şi perfecționarea, ca o suprastructură care, venind din cea mai

profundă antichitate, este ghidată de vis şi de poezie, care constituie, în zilele noastre, fermenţii şi principiile active ale acesteia".

Poezia, aşa cum o concepe Tzara în societatea în care trăieşte, este un fenomen sau un germen al poeziei-cunoaştere care va domina societatea viitoare. Ea nu poate fi percepută decât ca o utopie, la fel ca societatea fără clase la care visează.

Totuşi, rolul poetului – care, de altfel nu se diferenţiază de cel al altui cetăţean, având în vedere că pentru Tzara oricine poate accede la acest titlu, fără să fie nevoie să scrii vreun vers – este acela de a pregăti societatea viitoare, de a oferi un conţinut acestei suprastructuri din vis şi poezie. Cu alte cuvinte, lui îi revine obligaţia de a preciza ceea ce vor fi, într-o societate ideal echilibrată, visul, lenevirea, plăcerea, pentru că în mod clar aceşti termeni nu vor avea semnificaţia actuală, având în vedere că nu se vor naşte din aceleaşi structuri. Putem vedea schiţa viitorului prin starea conjecturală a poeziei în societăţile primitive. Tyara îşi propusese să publice un studiu intitulat „Despre vis în gîndirea popoarelor primitive, în care, opunându-se concepţiei pozitiviste a lui Lévy-Bruhl, va încerca să profite de orice indicaţie furnizată de etnologi, pentru a deduce ceea ce, după transformare va alcătui urzeala unei stări poetice viitoare. Am găsit, printre notele sale inedite, continuarea unui text intitulat „Poetul în societate", din care n-a citit decît prima parte, în faţa Grupului de studiu al fenomenologiei, care publica revista *Inquisitions* (1936). Reintegrat în continuitatea să , ansamblul are o coerenţă remarcabilă, pentru că este vorba de poezia ca refugiu, despre licantropie şi despre risc, termeni pe care Tzara îi explică prin referinţa la societăţile primitive, dar şi la mişcările literare pe care le-a studiat de aproape, sau din cadrul cărora a făcut parte.

Luând, ca exemplu, un individ imaginar, care, în societatea actuală se găseşte în opoziţie cu familia să şi cu mediul său social, vorbeşte despre propria să experienţă. Chiar dacă explicam fenomenul printr-o ostilitate oedipiană faţă de tată sau printr-o revoltă socială, ce e sigur e că acest adolescent găseşte mai întâi refugiu în activitatea artistică, ea însăţi încă nediferenţiată (pictură, muzică, poezie, teatru?).

Pentru a simplifica, această poezie-refugiu, caracteristică pentru romantici, duce la un fel de „prostraţie ferventă" care putea duce chiar pînă la dorinţa de a muri, fie la un panteism difuz, la o violenţă exacerbată, la o revoltă imprecisă şi fără alt scop decît o vagă speranţă.

Adolescentul se raliază apoi hoardei primitive, în clanul sau grupul în care îşi recunoaşte anumite afinităţi:

„Poetul este o fiinţă într-un fel asocială, căci tinde să se singularizeze, sau să facă parte dintr-o societate secretă care implică o iniţiere şi rituri care amintesc de societăţile secrete a popoarelor primitive. Un nou element se manifestă aici, acel al licantropiei (introdus de Pétrus Borel) care consideră poetul ca fiind un lup flămînd, distrugînd totul în drumul său, preţul cunoaşterii fiind disperarea." (OC V 93)

Acest lucru, sprijinindu-se pe cazul particular al tribului Busingo, despre care Tzara observă, de altfel, „că nici o regulă nu a coordonat formarea asociaţiilor lor", explică, de altfel, naşterea mitului poetului blestemat, care îşi ia puterea din suferinţă şi sacrificiu.

Examinînd viaţa grupurilor literare pornind de la modelul clanic al busingilor, Tzara identifică forme ale licantropiei nu numai în Dada şi în suprarealism, ci şi în Evul Mediu, la poeţii frecventaţi de Villon şi, mai îndepărtat spaţial, în casta Areoi din Polinezia, descrisă de Havelock Ellis, această societate iniţiatică de actori ambulanţi cărora li se permitea totul, chiar şi crima. El extrage de aici originile îndepărtate ale licantropiei, şi ajunge la concluzia că aceasta slăbeşte în vigoare în epocile cînd domină poezia-activitate a spiritului. El vede în ea „o mişcare afectivă violentă care tinde să ia forma socială a clanului sau a cultului; este legată de reprezentarea unei lumi diferită de lumea ambiantă sau de o realizare a dorinţelor proiectate pe un viitor ipotetic" (*Inquisitions*, p. 134).

Dacă o asemenea viziune, foarte conjecturală, ne pare a fi prea ipotetică, nu trebuie să uităm că Tzara voia să îşi exprime trăirile personale, ontogeneza explicînd şi recapitulînd filogeneza. Nu ne îndoim că, pentru el, manifestările asemănătoare se regăsesc, modificate şi transformate de cadrul ambiant, într-o societate viitoare.

Dar ar fi iluzoriu să vrem să discutăm despre economia acesteia, la fel cum nu se pate minimaliza noţiunea de risc care se găseşte la originea Revoltei şi a Revoluţiei, în cadrul cărora poeţii au avut întotdeauna un rol important.

În ceea ce priveşte aceste două fenomene, Tzara nu a negat niciodată că, la fel ca toţi suprarealiştii, el le-a confundat, încercînd chiar, în 1936, să marcheze diferenţa între o stare de furie incontrolabilă care duce înspre exces, dorinţa absolută, şi o organizare de

ordin social. Astfel se va distanța el de foştii lui tovarăşi, fără să mai revină vreodată în rîndurile lor: „Astfel, suprarealiştii au luat poezie nu pentru ce este ea, ci pentru ce ar fi vrut ei să fie, iar activitatea socială revoluționară nu ca ceea ce se prezenta ea pe plan real, ci pe cea care era transfigurată în plan poetic de imaginație şi de dorință." (*Inquisitions*, p. 130). Reconcilierea dorită de suprarealişti nu se poate înțelege decît cu prețul confuziei între cei doi termeni. Pentru el, procedeul revoluționar îşi are originea într-o ruptură (care nu implică dispariția totală a sistemului precedent) şi într-o continuitate a stării anterioare. Altfel spus, ruptura şi continuitatea sînt într-un raport dialectic, inclus în fenomenele vieții. Al treilea termen, care trebuie definit, le va include pe amîndouă în acelaşi timp, depăşindu-el contradicția. Un lucru e sigur, declară el din 1931, „revoluția socială nu are nevoie de poezie, dar poezia are nevoie de Revoluție" (OC V 28).

Oare acest lucru înseamnă că poetul este doar un pion în organizația revoluționară, în serviciul altor indivizi, adică politicienii, mai potriviți pentru a acționa asupra realității? Această afirmație ar fi echivalentul renunțării la contribuția poetului. Nu există nici un avantaj în faptul că Breton şi prietenii săi au fost condamnați, sub pretext că ei nu au contribuit decît la o revoluție în poezie, şi li s-a opus o revoluție politică despre care ştim acum că a dus la un eşec total. Tzara a fost o victimă (în plus) a terorismului ideologic şi, mai ales, un instrument inconştient al stalinismului?

Eu nu cred acest lucru, pentru simplul motiv că în momentul cînd se arată a fi cel mai ortodox din punct de vedere politic, el declară public că poetul, din cauza riscului personal prin care a trecut, punîndu-şi în joc propria existență, trebuie să respingă organizarea socială şi să participe în acest fel la revoluție, făcînd în aşa fel ca imaginația şi visul să se împletească cu acțiunea „pe planul concret al eliberării omului" (OC V 98).

Cea mai bună modalitate pentru a elibera omul este de a pune în joc şi de a explica toate formele alienării sale, pe plan individual şi pe plan colectiv. Cum ar putea interveni poezia (şi nu analiza psihologică sau politică) la acest nivel? Care îi sînt puterile specifice, care nu se pot compara cu nimic?

Reamintind celebrul aforism al lui Éluard („poetul este cel care inspiră mai degrabă decît cel care este inspirat"), Tzara recuză noțiunea de inspirație, pe care romanticii au luat-o de la tradiția gnostică, şi critică violent felul în care se folosesc de ea suprarealiştii, suspectîndu-i de dualism. După el, nu există o lume stranie, obscură, virtuală, plasată în interiorul lumii noastre reale pentru a dirija mişcarea, şi pe care poetul ar fi singurul în stare să o perceapă, grație unei puteri magice. Teoria „forțelor telurice", dragă romanticilor germani, ca şi ideea unei superiorități a artei, sînt definitiv depăşite.

Singurul adevăr este că poetul, în măsura în care şi-a specializat activitatea, e stăpînul limbajului: acest instrument îi oferă o cunoaştere practică, de fapt, este mai mult decît un instrument, pentru că îi este inerent omului, care ar putea să interpreteze cu el lumea, să o inventeze şi să o transforme.

Formula timpurilor dadaiste este întotdeauna pertinentă: „gîndirea se face în gură". După douăzeci şi cinci de ani, el nuanțează expresia: „limbajul ne apare ca un fenomen atît de intim juxtapus gîndirii că deseori el face corp comun cu aceasta, dacă nu o suscită în întregime." (OC V 87). De ce această uşoara îndepărtare, dacă nu pentru a justifica distincția între poezie latentă şi poezie manifestă, şi mai ales pentru a integra în limbaj toate formele de expresie, gesturile, mimicile, pe care aforismul inițial ar putea părea că le neglijează? Explicația se găseşte, în toate scrisorile, în manuscrisul conferinței la care făceam aluzie mai sus:

„Poezia, de fapt, reproduce prin analogie, în propria să sferă, aceste două mişcări contradictorii ale modalităților de gîndire (...). Poezia-activitate a spiritului tinde să depăşească limbajul. Folosirea cuvintelor şi a sintaxei în poezie este supusă deformărilor. Nu ipostaziem doar desemnarea sensului cuvintelor. Această modalitate de a utiliza alunecarea limbajului nu este o colecție de semne, ci o funcție aptă de a se adapta la alte feluri de sensibilitate umană." (*Inquisitions*, p.127)

Să identifici exact capacitățile limbajului, mai ales ale poeziei, înseamnă să contribui la cunoaştere. Înseamnă, de asemenea, să determini funcția poeziei-cunoaşterii.

Primul aspect: imaginea. Fiecare are definiția lui pentru aceasta, iar Tzara a dat şi el una în tinerețe. Important e să amintim de unde provine aceasta, la ce foloseşte ea:

„Imaginea poetică este produsul cunoaşterii: iar cunoaşterea nu trebuie să fie o lecție pe care să o înveți, ea trebuie să fie luată din lumea exterioară, adică să rezulte

dintr-o acțiune mai mult sau mai puțin violentă asupra realității care ne înconjoară. Toată creația este, deci, pentru poet, o cucerire, o afirmare combativă a conştiinței sale." (OC V 95)

Provenind din experiența intimă a poetului, imaginea este cu atît mai interesantă cu cît ea a fost trăită, într-un fel sau într-altul.

La începutul propriei sale experiențe, Tzara pune, ca unitate minimală a poeziei, cuvîntul-imagine care, prin juxtapunere cu alți termeni asemănători, provoacă surpriza. Este vorba, deci, de relaționarea sintagmatică şi paradigmatică a cuvîntului care suscită această emoție numită poezie. „Forța să de evocare este excitată, ca să spunem aşa . Imaginea pe care o produce, atunci cînd este pus în raport cu alte cuvinte, nu este cea a unei comparații sau a unei metafore, e o imagine deosebită, o reprezentare specific poetică" (OC V 229). Exprimat cu stîngăcie, pe plan teoretic, acest lucru înseamnă că poezia nu se reduce la o singură formă tropică. Nici metaforă, nici metonimie, imaginea poetică este un ansamblu complex, sintetizînd mecanismele de asociație şi deplasare proprii gîndirii imaginată. Fundamentul poeziei, după concepția roussiană de care Tzara nu s-a dezis niciodată „prezidează, de asemenea, creația limbajului, organism viu în continuă evoluție." (OC V 245). Să înțelegem de aici că poezia este un element al limbajului social. Amîndouă se alimentează reciproc. Astfel locul comun, proverbul, „mică nebunie colectivă a unei plăceri sonore", după concepția Dada, cristalizează geniul popular, de la care poeții nu încetează să împrumute şi să -i dea, sub forma creațiilor originale. Tzara îşi va urma reflecția pe acest plan, căutînd anagramele în poezia lui Villon.

Să reluăm: poezia este invenție, imaginație prin jocul de asociații căruia, conştient sau nu, i se livrează poetul:

„Principalul său motor este asociația sau apropierea fortuită de elemente diferite care nu găsesc nici un punct de coincidență care, datorită unui detaliu accidental în care memoria ia forma unui joc cu reguli definite şi cu multiple rezultate posibile." (OC V 88)

Asociația se află, după celebra analiză a lui Roman Jakobson, pe axa continuității. Perpendicular, pe axa similarității, metafora se naşte din deplasarea sau transferul gîndirii. Într-o notă din *Grains et issues* despre „concluzia metaforică", Tzara asimilează această figură poetică transferului în psihanaliză (luat în dublul sens de

transfer al unui obiect şi transfer al experienţei). El consideră că, în societatea viitoare în care nu toate problemele vor fi rezolvate printr-o lovitură din bagheta magică, mai ales problemele legate de angoasa trăirii –care nu sînt legate doar de problemele de ordin economic-, metafora poetică va fi o facultate dinamică de adaptare. E de ajuns ca „Poezia să fie făcută de toţi, nu numai de unul singur", după sensul pe care îl ia în fraza lui Lautréamont. O asemenea putere atribuită poeziei nu este oare prea abuziv metaforică? Dificil de spus, dacă nu există o experienţă concretă. Oricum, nu se riscă nimic dacă se crede că societăţile viitorului nu vor putea să se descurce decît mult mai bine dacă practica poeziei aşa cum o vede Tzara, ca sinteză a modalităţilor de expresie şi activitate a spiritului, se răspîndeşte pe scară largă şi dacă ea contribuie la crearea unor noi mituri, purtători de unificare.

Esenţial e, pentru ca poezia-cunoaştere să ajungă la interpretarea omului şi universului său, ca cele două lumi ale gîndirii să fie bine unificate. Altfel spus, nu trebuie să separăm visul de activitatea diurnă, sau, încă şi mai bine, ca, în societatea transformată, aceste două stări contribuie la o formă nouă de expresie imediată, ajungînd la transparenţa lucrurilor şi fiinţelor, cum o arată concluzia celei de-a cincea note din *Grains et issues*:

„Astfel îmi apare, eliberată de ganga să, noţiunea de poezie în devenire şi permanenţa acesteia de-a lungul formelor istorice: subordonată gîndirii, dar depăşind, ca activitate a spiritului, modalităţile acestei gîndiri, ea ar putea, la rîndul ei, să-i comande fără să facă apel l;a ajutorul comod şi tipic al cuvintelor, culorilor, suprafeţelor şi volumelor, cînd condiţiile noi ale omului vor fi făcut propice, nu întoarcerea înapoi, ci, în viitor, suprapunerea unui fel de a gîndi adaptat actualităţii care îşi va fi perfecţionat circuitul şi maturizarea, ca o suprastructură care, venind din cea mai profundă antichitate, e purtată de visul şi poezia pe care le constituie în zilele noastre, fermenţii şi principiile sale active." (OC III 133-134)

Poezia ca ferment al cunoaşterii, principiu care acţionează. Idee e atrăgătoare, cu condiţia să vedem bine în ce cadru se poate dezvolta. Nu am avansa nicăieri dacă am vedea individul ca fiind o entitate monolită, un subiect social pasiv. După ce a identificat şi integrat noţiunea, capitală în ochii lui, de ambivalenţă a sentimentului, poate Tzara să avanseze, în *Grains et issues*, ipoteza unei reduceri a „monstruoaselor antagonisme între

individ şi societate" printr-o depăşire a neliniştii şi a contrariului acesteia, speranța unei sinteze productive, pe care o voi numi binele secolului.

Pentru Tzara, poezia nu va putea niciodată servi ceva dacă nu reuşeşte să reconcilieze visul şi acțiunea, în aceeaşi dinamică proiectivă. Dar poetul nu este decît un element în sînul societății, funcționînd ca un ferment mai mult sau mai puțin activ.

Grains et issues (*Grăunțe şi tărîțe*): tentativă de reconciliere a marxismului cu psihanaliza

Grains et issues, publicat în februarie 1935, dar scris între 1933 şi 1934, este un volum liric constituit din trei capitole autonome şi din şapte note teoretice care aprofundează şi explică tentativa poetului, indicînd, pe rînd, cu ajutorul referințelor implicite dezbaterilor ideologice ale timpului, foarte active în revistele cu orizont suprarealist, poziția să față de scriitura visului, raporturile dintre individ şi societate, rolul posibil al metaforei în procesul de integrare al subiectului în colectivitate, funcția limbajului, a poeziei, a activității politice în elaborarea unei lumi noi, altfel spus, contribuția artistului la transformarea omului şi a lumii în vederea instaurării dictaturii spiritului pe care, fără falsă modestie, Dada considera deja că îl întruchipează.

Dicotomia între text şi note nu este la fel de scindată precum o afirmă, de exemplu, Aragon[39]. Cele trei capitole sînt experiențe originale ale scriiturii, incluzînd deja o parte importantă de reflecție teoretică: primul este un „vis experimental", un fel de vis în stare de veghe dirijat şi potrivit tramei logice de o poveste care ar trebui să se desfăşoare într-un viitor utopic eliberat de lupta dintre clase; al doilea este amplificarea unei povestiri de vis, o asociație liberă pe planul conştient; în fine, al treilea încearcă o sinteză a acestor două scrieri şi reprezintă ceea ce Tzara înțelege prin poezie a viitorului, cea care uneşte cei doi poli, cel conştient şi cel inconştient, ai gîndirii. Pe aceste eseuri poetice se grefează complemente, cu caracter mult mai speculativ, care nu sînt lipsite în ele însele de elan liric. Astfel, căsătoria despre care vorbeşte Aragon nu este doar juxtapunerea a două feluri de scriitură complementare, el acționează în fiecare frază din text printr-o fuziune mai mult sau mai puțin intimă. Mai mult, această scriitură

[39] Aragon, L'Homme Tzara, Europe, iulie 1975, p. 19

lirică şi teoretică utilizează tot timpul cele două registre, freudian şi marxist, pe care reuşeşte să le unească şi să şi să le transforme printr-o alchimie a cuvîntului căruia poeţii îi posedă secretul, şi pe care îl ilustrează titlul *Grains et issues,* în care putem citi simultan:

- o chitanţă a unui vînzător de seminţe
- o metaforă a visului (sămînţa) şi a reziduurilor acesteia (tărîţele)
- o imagine hegeliană asupra raporturilor dialectice dintre conţinut şi conţinător

E clar că, printr-o grijă ortodoxă faţă de doctrina pe care el încerca să o urmeze, împreună cu grupul suprarealist, şi mai ales cu René Crevel, Tzara respingea „freudo-marxismul", această disidenţă venită din Germania prin intermediul lui Wilhelm Reich, Erich Fromm, etc. Iată ce scria: aceste cîteva rapide observaţii nu au pretenţia că rezolvă problema unei posibile întrări a psihanalizei în cadrul materialismului dialectic, mai ales sub forma freudo-marxismului despre care încă mă mai întreb ce scop a putut avea, care să creeze atîta confuzie." (OC III 110)

Neglijînd circumstanţele care au făcut ca Wilhelm Reich să fie calificat drept „freudo-marxist" de către sovietici în 1929, şi aportul pe care îl puteau reprezenta lucrările acestuia în propriul său domeniu de investigaţie, Tzara persevera în repetarea unei propoziţii foarte simple, de care ar fi bine să ţinem seama: „nici o identificare între realităţile interioare şi exterioare nu este posibilă în condiţiile existente ale societăţii actuale". Asta înseamnă că viziunea psihanalitică şi cea marxistă actuale nu pot să se juxtapună, ceea ce face să coexiste două tipuri de vocabular, fuziunea for neputînd interveni decît într-o operă anticipatoare, care vorbeşte despre societate post-revoluţionară.

Vocabularul freudian de amestecă cu ansamblul din *Grains et issues,* mai frecvent în note decît în corpul operei unde găsim, totuşi, numeroase referinţe la inconştient, la zonele erogene, etc. În textul său, Tzara transformă elementele care relevă teoria freudiană despre sexualitate, distincţia jungiană între gîndirea dirijată şi gîndire non-dirijată, noţiunea descrisă de Rank, a traumatismului naşterii. Este vorba despre un ansamblu de concepte care aparţin psihanalizei, fie ea freudiană sau dizidentă, ceea ce ar

putea dovedi că Tzara (care se referea deja în Manifestele sale la acest lucru) nu a putu dovedi această metodă doar la simplul contact cu suprarealiştii.

De la Freud (mai exact, de la Bleuler) el a preluat noţiunea de ambivalenţă a sentimentelor, care îl duce la postulatul unui viitor apropiat cînd „vom putea cu uşurinţă să -i spunem prietenului pe care-l iubim că, în acelaşi timp, îl urîm, şi cînd impulsurile de dragoste sînt acompaniate de impulsurile de distrugere inerente naturii iubirii...". În aceste condiţii, continuă el, nu ar mai fi necesar să se facă apel la „subliminarea prin politeţe, pentru a evita să se refuleze o idee de nemărturîşi Tzara". Astfel, această ambivalenţă va fi recunoscută ca fiind o constantă a naturii umane, sadismul ca şi masochismul unora sau altora nu vor mai fi inhibate sau refulate, ceea ce justifică această viziune pe care ne-o oferă asupra unui oraş unde clădirile luxoase vor risipi suprafeţele fizice: „Numeroşi vor fi cei care vor fi adepţii durerii corporale, morala dispărînd deja de multă vreme fără să lase alte urme în afară de derizoriile accesorii sentimentale trecute în domeniul mitului". Şi, dacă în starea actuală a moralei dualiste, individul îşi rezolvă aceste tendinţe contradictorii prin modalitatea transferului de analiză, adică acestea sînt proiectate asupra analizei emoţiilor nesatisfăcute, Tzara consideră, în nota III la concluzia metaforică, că ceea ce caracterizează procesul de vindecare în actul psihanalitic se regăseşte cotidian, sub o formă atenuată, în sistemul metaforic constitutiv al poeziei moderne, şi ca, astfel, actul poetic este un procedeu de integrare al individului în societate în devenire. Dar să nu uităm că, pentru el, „este în totalitate admisibil azi să fim poeţi fără să fi scris vreun verb". Astfel, este posibil, de acum (şi mai ales în societatea care va şti să admită complexitatea sistemului psihic inconştient) să depăşească fixaţia subiectului pe obiectul dorinţei sale, să scape de inhibiţii, să deschidă calea spre satisfacţie. În aceeaşi ordine de idei, Tzara, care consideră, precum Freud, că omul este pervers prin natura să (dar el nu o spune clar, el vorbeşte despre „excesiva fermentare a instinctelor sale de tîlhar sau de parazit"), crede că complexul castrării, caracteristic adaptării copilului în familia să şi în societate, produce, în schimb, noi perversiuni şi nevroze de care nu ne-am putea desprinde decît prin calea poetică, aceea a „delirului sistematizat", sau prin calea revoluţionară, cea care va schimba societatea total. Pentru a rezuma acest prim punct, viitorul depinde în mod esenţial de recunoaşterea explicită a ambivalenţei sentimentale.

Ca poet (şi nu ca filozof sau ca teoretician), Tzara nu se referă doar la sexualitate, luată în sensul foarte larg pe care i-o conferă psihanaliza, el vorbeşte mai ales despre raporturile dintre vis şi starea de veghe. În „Eseu asupra situației poeziei", el se inspira din distincția făcută de C.G. Jung între două forme ale gîndirii, dirijată sau logică, non dirijată sau onirică şi fantasmatică, pentru a reface evoluția poeziei pe două axe, în funcție de cea care domina modalitatea de expresie sau activitatea spiritului. El reia deci această dicotomie pentru a califica starea de veghe conştientă, pe de o parte, şi visul, luat în sensul lui cel mai larg, ajungînd pînă la visul în starea de trezvie sau reverie, pe de altă parte. Pentru el, societățile primitive trăiau după o modalitate de gîndire non-dirijată:

„Gîndirea dirijată (logică, productivă) a timpurilor moderne, după ce a preluat rolul preponderent pe care i-l cunoaştem prin dezvoltarea ştiințelor şi a societăților individualiste, nu conține mai mult decît în starea de germinație gîndirea non-dirijată (asociativă, neproductivă) refulată, care, insa, domina societățile primitive." (OC III 129)

Poetul este cel care trebuie să unească aceste două poluri ale gîndirii, şi societatea post-capitalistă este cea care trebuie să îi asigure expresia. Astfel, încredințîndu-ne cîteva dintre visele lui, Tzara evocă rolul pe care îl joacă memoria şi vorbeşte despre urme mnezice, adică despre felul în care evenimentele exterioare se înscriu în memoria inconştientă, acționînd din „străfundurile ascunzătorilor lor transparente asupra anumitor mecanisme ale gîndirii". Expresia provine direct din vocabularul lui Freud, care l-a împrumutat la rîndul lui de la metapsihologie (cf. Interpretarea viselor, cap. VII). Visul în stare de veghe, la care se referă Tzara după Jung, caracterizează scriitura experimentală din prima parte a lucrării, această stare de distragere, toate aceste asociații libere suscitate de firul logic al narațiunii pe care o notează, eliberîndu-se de ceea ce el numeşte „automatism inerent subconştientului poetului", toate ticurile, aceste acte compulsive care i se par că împiedică buna funcționare a spiritului. Dar dacă visul poate servi drept modalitate de investigație în psihanaliză, acest lucru se întîmplă pentru că acesta rezonează cu o lume dualistă „care opune, fără să o reducă, visul stării de veghe". Iată de ce, deşi se foloseşte de noutățile aduse de psihanaliză, el nu subscrie în mod absolut la aceasta, ba, dimpotrivă, în *Sept Manifestes Dada*, o taxa drept „maladie periculoasă, care adoarme înclinațiile anti-reale ale omului şi sistematizează burghezia". Pentru el, psihanaliza va deveni inutilă atunci cînd nu se va mai visa în societatea viitoare,

deoarece toate dorințele vor fi satisfăcute. Cel puțin aceasta este concluzia care reiese din visul experimental.

Dar Tzara nu își face iluzii, el știe bine că nu e suficient să visezi la o societate fără clase pentru a rezolva toate problemele, mai ales cele care țin de psihologia profundă a indivizilor și a colectivităților. De aceea el reia un al treilea concept din psihoanaliză, traumatismul nașterii, pe care Freud l-a împrumutat de la Otto Rank pentru a explica predispoziția către angoasă a ființei umane. Argumentînd prin buna să cunoaștere a culturilor tradiționale, Tzara consideră că societățile despre care se spune că ar fi primitive, unde nu există luptă de clasă, cunosc, de asemenea, angoasa de a trăi. Asociind îndrăzneț interdicția universală a incestului experienței traumatice a venirii pe lume, el presupune că individul dorește să revină la confortul întra-uterin, deci la inexistență, dar că este împiedicat de „amintirea prenatală", adică de frica traumatismului: „Interdicțiile libidoului impuse de incest pot să fie comparate cu acest traumatism al nașterii, prin ambivalența dorinței și refuzul de a se întoarce în starea prenatală a lipsei de conștiință (întoarcere asimilată incestului) și angoasei pe care o provoacă teama de a pierde chiar această conștiință a morții." Dorința de întoarcere la sînul matern și interdicția acesteia ar putea explica, după el, originea riturilor și miturilor în societatea primitivă, ca și anumite forme de limbaj. Aici intervine în două reprize lectura cărții Totem și tabu de Freud, pe care Tzara nu va exita să o critice și să o completeze cu informații luate din sociologia contemporană, mai ales conceptul de potlatch definit de Marcel Mauss. Esențialul, pentru Tzara, după ce reia teoria hoardei primitive, este să facă din aceste trei categorii de interdicții contrapartea regulatoare a dorinței ca activitate, a cărei urme le regăsește în individualismul actual.

Reliefînd conceptele de transfer, ambivalență și traumatism natal, Tzara încearcă să deschidă ochii contemporanilor săi, pentru a-l face pe om conștient de „drepturile sale la dorință". Noțiunile psihanalitice, utilizate în sensul propriu a scriiturii experimentale care lasă să se presimte limbajul și societatea viitorului.

Viziunea anticipatoare pe care Tzara o prezintă în primul capitol, ca și în dezvoltările ulterioare, îl situează foarte precis în cadrul gîndirii marxiste, atît prin referința pe care o face în mod explicit la Marx, cît și prin ataşamentul exprimat, de mai multe ori, fața de materialismul istoric sau dialectic. Asupra acestui punct, el nu se

deosebeşte André Breton care, în *Second Manifeste du surréalisme*, afirmă: „Adeziunea noastră la principiul materialismului istoric... nu putem să ne jucăm cu aceste cuvinte”[40].

Trei teme ale teoriei marxiste schițează reflecția lui Tzara: legea transformării cantității în calitate; raporturile bazei cu suprastructurile; în fine, al treilea termen al dialecticii marxiste, negarea negării.

Legea transformării calitative, formulată de Hegel în legătură cu congelarea apei, reluată de terminologia marxistă (mai ales de Engels în *l'Anti Duhring*) este bine cunoscută. Tyara o rescrie în felul lui, în legătură cu subiectul limbajului şi umorului: „Astfel cuvintele însele (...) sînt susceptibile de a lua forma nouă a unui sens sau a unei pierderi de sens, după principiul revărsării unui lichid în stare de fierbere şi a schimbărilor naturale care se produc în interiorul acestuia.” (OC III 48) Cu alte cuvinte, umorul este un caz particular de transformare a cantității în calitate a limbajului, printr-un procedeu identic cu cel care face ca temperatura ridicată să schimbe lichidul în vapori. Această creştere provine din inconştient. La fel, baletul pe care îl dansează omul şi moartea provin dintr-o asemenea lege: „Ele se urmăresc şi se sprijină prin bruşte reîntoarceri şi achiziții calitative, şi, cum ajung la un punct culminant, determinat, a creşterii lor, ele se continuă prin consecințe, se inter-penetrează prin urmăriri, se încalecă şi se insinuează în compartimentele lor antinomice.” Ne găsim aici în partea cea mai lirică a textului care nu are doar o bază teoretică. Totuşi, această schimbare bruscă caracterizează mai mult visul şi poezia, pe care un suprarealism grăbit tinde să le asimileze într-un mod abuziv:

„Visul este o calitate a unei mişcări psihice date, a unei degajări de forțe care, sub acțiunea unei pîrghii deocamdată necunoscute, este capabilă să facă să treacă dintr-o stare într-alta anumite fenomene în vederea unei sinteze care ste un act de cunoaştere, o cantitate şi pe care noi o denumim prin numele de poezie.” (OC III 102)

Nu sînt sigur că nu există o confuzie în expresie, poezia mi se pare o schimbare calitativă a gîndirii sub efectul unei anumite cantități de vis, dar percepem clar aici referința la legile dialecticii materialiste, aplicate unui domeniu ignorat de obicei. Formula este prezentată mult mai clar în nota V, cu privire la gîndirea dirijată: „Un punct de saturare constitutivă este previzibil în civilizația materială pe care a conceput-o şi

[40] La Révolution surréaliste, nr. 12, 1929, p.6, si André Breton, Manifestes du surréalisme

revărsarea acesteia, după principiul schimbării cantității în calitate, care va avea un caracter total, pe care îl aşteptăm de la revoluție." Asta înseamnă că revoluția va transforma gîndirea logică, cu ajutorul visului, în gîndire de cu o totul altă natură. Deocamdată, dacă individul nu se revoltă şi se complace într-un anume masochism, este pentru că el nu cunoaşte acest principiu al transformării sau pentru că nu îi percepe clar consecințele.

Prin aplicațiile care tocmai au fost enumerate, vedem că raționamentul lui Tzara operează în mod esențial asupra suprastructurilor, termen pe care îl foloseşte deseori, după definiția clasică pe care o oferă Marx în Critica economiei politice: „Structura economică este baza reală a societății, pe care se edifică o suprastructură juridică şi politică căreia îi corespund anumite forme precise ale conştiinței sociale..." lărgind astfel cîmpul său de aplicații. Pentru el, suprastructura desemnează la fel de bine morala coercitivă tradițională, pe care memoria în ceea ce are ea paralizant pentru individul activ, pe care raporturile complexe întreținute de cele două nivele ale povestirii: „suprastructura lirică", pe care angoasa de a exista, considerată ca o suprastructură cu dezvoltare anarhică emanînd condițiile actuale ale existenței –adică baza economico-socială. Dacă religia –exemplu ortodox de suprastructură- este condamnată pentru morala idealistă pe care o vehiculează, Tzara nu se gîndeşte că aceasta ar putea să subziste, sub orice formă, în viitor, şi reproşează în mod deosebit Bisericii că a fost dublu represivă, ca agent al capitalului al cărei ideologii a vehiculat-o ca cenzor moral al dorinței. În revanşă, este vorba în mod special de poezia în devenire, în reportul ei dialectic cu gîndirea dirijată, care este obiectul atenției sale. Transpunîndu-se, prin imaginație, în epocile viitoare, „în care lipsesc binele şi răul, frumosul şi urîtul, viața şi moartea", el ilustrează în felul său hotărîrea contradicțiilor, acest faimos punct sublim unde voia să se instaleze André Breton în *Second Manifeste du surréalisme*, şi pe care îl preconiza el însuşi în epoca dadaistă[41]. De fapt, poezia este, într-un fel, o suprastructură indirectă determinată de o bază socio-economică, în societățile fără clase, legea unității contrariilor ar fi aplicabilă: ea nu ar mai fi doar negare a poeziei actuale, nici reproducerea lirismului din societățile arhaice, ea ar fi doar fuziunea şi depăşirea lor.

[41] "Contradicție si unitate a polarităților intr-o singură mişcare pot crea adevărul », scria el in Manifest d 1918

Aici apare cea de-a treia dintre legile dialectice, negarea negației pe care Engels o explica, în *Anti-Duhring*, dînd ca exemplu proprietate colectivă asupra pămîntului în societățile primitive, apoi proprietatea individuală în economia capitalistă, societatea comunistă ajungînd la o sinteză nouă. Tzara se referă în mod expres la această lege căreia îi oferă un calc cu mai multe prilejuri, vorbind despre „refularea refulării" sau de „distrugerea distrugerii". Voi cita integral paragraful următor, în ceea ce, aplicîndu-se modurilor de gîndire, reprezintă demersul dialectic al lui Tzara:

„Totuşi, dacă noul sistem către care se îndreaptă societatea contemporană va fi, după Marx, salvarea, sub o formă superioară, a tipului social arhaic, mi se pare evident ca modalitatea de gîndire predominantă care va avea loc să fie reproducerea, la un nivel mult mai ridicat, a gîndirii primitive, adica non-dirijată. Dar, oricît ar fi de depăşită în formă şi esență, gîndirea dirijată va fi conținută în structura să intimă ca o negare negată, ca o ruină care, luată ca fundament al unui nou edificiu, rămîne, într-un fel, baza construcției, fără ca, totuşi, plecînd de la o ruină, să se poată prevedea forma acestui edificiu, în fără de caracteristicile generale, cum ar fi raporturile de măsură, sau ca, pornind de la edificiu, să se poată stabili cum a arătat ruina. De asemenea, e imposibil să defineşti (să stabileşti fără alterare) modalitatea de gîndire în devenire care a precedat momentul rupturii anterioare, în această linie nodală făcută din răsturnări succesive în istoria omului, moment corespunzînd transformării comunismului arhaic în societate individualistă." (OC III 111)

Se pot identifica, în trecere, referințele la Logica lui Hegel („linia nodală a rapoartelor de măsură"), la *Anti-Duhring* de Engels şi la *Capitalul* lui Marx. Avînd în vedere că, pentru acesta din urmă, „modalitățile de producere ale vieții materiale condiționează procedeul vieții sociale, politice şi intelectuale" (Critica economiei politice) înțelegem că Tzara, vorbind despre raporturile dintre poet şi societate şi despre „afectarea revoluționară a poeziei", concluzionează acum că „nu e necesar să se renunțe la poezie pentru a se acționa ca un revoluționar pe plan social, dar că a fi revoluționar este o necesitate inerentă condiției poetului" şi că, urmărind de aproape analiza lui Engels despre violența revoluționară, el anunță că „lupta va fi dură şi schimbul va cere decizia sîngelui" (OC III 80).

Trebuie să citez mult pentru că, extras din context, un cuvînt nu înseamnă nimic. Ari, de fiecare dată cînd întîlnim un termen din vocabularul teoretic, prin definiție străin de poezie, dacă îl situăm în mişcarea gîndirii care l-a suscitat, ne apare ca utilizat în sensul său specific fără o deformare abuzivă, în timp ce desemnează un obiect diferit de cel pe care trebui să -l reprezinte la origine. Se poate întîmpla ca un concept, nemenționat, să susțină raționamentul. De exemplu, alienarea ar caracteriza exact „monstruosul antagonism dintre un individ şi societatea modernă" sau introspecția lirică a eroului naiv, care face aluzie la perioada să licantropică: „am rămas străin la tot am fost lăsat în afara a orice". În final îl descoperim, aşa cum bine a observat o comentatoare[42], pe „omul nou", cel pe care Tzara se forțează să îl nască, anunțînd marea flacără a revoluției.

Ca pentru toți suprarealiştii, proiectul lui Tzara vizează explicarea noțiunii de suprastructură în domeniul competenței sale, „lărgirea dezbaterii asupra luptei de clasă asupra unui domeniu care ar scăpa acestei încercări, dintre care face parte şi activitatea artistică...". Tzara vrea să-şi lărgească cîmpul cunoştințelor unitare făcînd poezia să între în cadrul preocupărilor sociale, avînd în vedere o refacere a înțelegerii umane. Dacă uneori a recurs la calc sau la metaforă, cuvintele împrumutate rămîn intacte şi sînt folosite cu sensul exact pe care le au la aceşti doi filozofi. Sinteza pe care el o realizează provine nu dintr-o transformare a lexicului sau din sintaxă ci, mai simplu, din adaptarea unei terminologii specifice la un domeniu nou. De aceea e important să analizăm cele trei sectoare principale în care psihanaliza şi marxismul se întîlnesc simultan în scrierile sale. Ele vorbesc despre neliniştea individuală, despre morala colectivă, despre forma şi funcția limbajului, mai ales acela al poeziei, în viitor.

Plecînd de la un sentiment trăit intim pe care îl numeşte, ca Feud, angoasa de a trăi, Tzara consideră că dacă se produce în condițiile actuale ale existenței, el nu se va şterge spontan printr-o schimbare a societății: „Dar această angoasă de a trăi care, sub alte forme, a existat întotdeauna, va trebui să se descopere de care modalități de gîndire va fi legată propria transformare în societatea viitoare, căci nimic nu ne dă dreptul să credem că ea va dispărea fără a lăsa urme." Ori, o analiză marxistă a mutațiilor sociale nu s-ar putea dispensa de a cunoaşte condițiile reale ale gîndirii, individuale sau colective,

[42] M. Tison-Braun, Tristan Tzara inventator al omului nou, Paris, 1977

chiar şi pentru a se folosi de anumite forţe ca de o pîrghie revoluţionară. Într-un fel, nelinişstea tinereţii, care o menţine în stadiul de neputinţă, poate deveni, dacă ştim cum să o folosim, un factor deloc neglijabil de revoltă. De unde vine această nelinişte? Ea rezultă din complexul lui Oedip pe de o parte (elanurile tînărului fiind inhibate de prezenţa paternă), şi de o subjugare economică, dragostea fiind, de altfel, asimilată unei valori comerciale. Ce se va întîmpla într-o societate fără clase? Pentru a şti acest lucru, trebuie să ne întoarcem către societăţile primitive, în care această angoasă de a trăi există, în ciuda absenţei opresiunii economice. Acolo, „ea pare să fie atribuibilă unor deformări sau unor degenerescenţe ale amintirii paterne". În concluzie, (şi Tzara se deosebeşte astfel de toată literatura ideologică a epocii sale), angoasa de a trăi, legată de traumatismul naşterii, se regăseşte în societatea comunistă. Dar faptul că o ştim nu schimbă nimic! Nu ne vom mira că conceptele din psihanaliză le întîlnesc aici pe cele din marxism, că Totem şi tabu de Freud vine să completeze Originile familiei de Engels: acestea sînt două lucrări de natură antropologică ale căror viziuni reproduc la scară istorică aventura individului.

La fel cum trebuie să luăm în calcul realităţile psihice, societatea viitorului va trebui să elaboreze o morală nouă, cea a plăcerii sau a lenii, pentru a se referi la pamfletul lui Paul Laforgue, la care Tzara ţinea foarte mult. Aceasta e datoria principală a poeţilor, dacă ar fi să ne luăm după Eseul asupra situaţiei poeziei, care vor trebui, sub forma miturilor noi, să facă să triumfe morala dorinţei. Dar există un subiect pe care o etică colectivă nu l-ar putea trece ci vederea, şi anume războiul. Dacă materialismul istoric îi descoperă cauzele economice, nu e la fel de uşor, spune Tzara, să explici „starea de receptivitate în care se găseşte poetul pentru a-l accepta", sau chiar pentru a-l provoca. Raţionamentul său face apel la psihanaliză, mai ales la transformarea masochismului în sadism, şi din nou face apel la societăţile patriarhale unde, de asemenea, există război, în ciuda situaţiei economice. „Am putea deci spune – concluzionează el- că, în ciuda dorinţei burgheziei de a evita războiul, o forţă necunoascută ei, dar pe care ştie să o folosească, mai mult sau mai puţin eliberată din subconşientul fiecărui individ, o împinge către această soluţie." Ar trebui să punem pe acelaşi plan exploziile colective, cu caracter carnavalesc sau eliberator. Conceptele psihanalitice vin, din nou, să completeze o schemă marxistă scrupulos respectată. Din

cauză că este vorba de lupta de clasă, Tzara nuanțează şi principiul „clasă contra clasă", nuanțînd analiza, arătînd în ce fel dorințele uneia o penetrează pe cealaltă şi reciproc, şi cum, în fine, ele militează pentru o „dispariție a inegalităților sociale". E din cauză că Tzara cunoaşte realitatea dorinței şi că îşi poate permite să critice moralismul pseudo-comuniştilor contemporani: „Această aşa -zisă sănătate morală, care nu se manifestă decît în refularea dorințelor, acaparată de revoluționarii zilelor noastre, e una dintre cele mai rele moşteniri ale principiului puritanismului şi ipocriziei care animă etica burgheză." Nu s-ar putea spune mai bine de ce suprarealismul nu se putea plia, fără discuție, cuvintelor de ordine ale unui partid pe care îl considera, totuşi, ca pe singurul reprezentant al revoluției.

În aceeaşi ordine de idei, teza lui Tzara despre „problema limbajului ca ca atîtudine mentală" (nota VI) este foarte prețioasă. Dacă el se situează, la început, într-o perspectivă materialistă (cf. Ideologia germană de Marx-Engels), el susține că poetul trebuie să lucreze la transformarea limbajului, în vederea unei socități ideale, această transformare depinzînd de condițiile afective. La origine este țipătul, apoi instinctele care contribuie la formarea unui limbaj articulat, care este un instrument în schimburile sociale. Dar acest limbaj evoluează prin deplasări, conform unui procedeu asemănător simbolizării în vis. Supus evoluției sociale, şi mai ales cuceririlor ştiințifice noi, limbajul nu se adaptează decît cu întîrziere, el poartă tot timpul în el urmele supraviețuirilor sociale, de exemplu, cea a exogamiei. Pentru ca limbajul să fie un instrument folositor în serviciul revoluției, Tzara pledează pentru fabricarea „unor noi concepte de denumire" şi pentru o sintaxă nouă, exemplificată în primele pagini:

Începând cu acea zi, conținutul zilelor va fi vărsat în damigeana nopții. Disperarea va lua formele vesele ale sfîrşitului vremii merelor şi se va rostogoli ca o grindină de tobe proaspăt descărcate pe umbra umedă care ne iese din haină. Nopțile vor creşte în detrimentul zilelor, în plină zi, după regulile relelor umori, cele mai nedezrădăcinate şi mai sordide. Ouă de lumină vor fi îngrămădite pe pieptul edificiilor. Îi va fi interzis visului să acosteze femei pe stradă. La orele de afluență vom linge haitele de cîini invizibili de-a lungul oraşului, ei se vor strecura printre picioarele trecătorilor şi printre maşini, toți unşi cu o substanță fosforescentă, uşor muzicală precum satinul. Bărbați, femei şi copii îşi vor atinge mîinile cu o evidentă satisfacție

care va ţine loc de politeţe. Nimeni nu îşi va da seama de prelungirea acestor atingeri. Din această formulă aparent lipsită de interes se vor naşte cunoştinţe neverosimile şi confuzii capitale. În curînd părul va fi pus la dispoziţia tuturor. O nouă voluptate va apărea, înlocuind dragostea. Lanţurile acesteia vor dispărea şi în locul lor vor exista fire de mătase la fel de invizibile ca anumite priviri care exprimă lumea în complicaţiile ei actuale, sentimentale, atroce. (OC III 9)

În ceea ce priveşte sintaxa, grija de a se face înţeles în condiţiile actuale ale enunţării face ca aceasta să nu mai suporte alterări serioase.

Dej am văzut cum poezia putea interveni în acţiunea revoluţionară sistematizînd, prin folosirea nemoderată a metaforei, procesul de transfer psihanalitic, trecînd deci de inhibiţii şi de refulare. În fine, poezia pregăteşte societatea viitoare, unind cele două forme majore ale gîndirii, logică şi onirică, în scrierile printre care *Grains et issues* este o ilustrare fascinantă. În oraşul utopic visat de Tzara, cuvintele se estompează, lăsînd loc cîntecului: „Oamenii nu vor mai vorbi, în timp ce femeile vor cînta anumite fraze, a căror folosire va fi determinată şi numărul delimitat, dar sensul exprimat de cuvinte nu va fi în concordanţă nici cu etimologia nici cu sentimentele obişnuite." Oricum l-am înţelege, acest limbaj, ca modalitate de relaţionare şi produs al spiritului, nu poate fi separat de spirit.

Toate eforturile lui Tzara se vor îndrepta deci spre definirea rolului poetului ca artizan al unei interacţiuni între două ideologii care postulează acelaşi principiu monist, ca, la sfîrşit, să poată ajuta la schimbarea omului şi a lumii, prin aceeaşi mişcare. Limbajul său este un amestec de două serii de concepte, singurele susceptibile, în epoca lui, de a putea contribui la cunoaşterea raporturilor dintre individ şi societate. Oricît de nedreaptă ar fi, reacţia imediată a criticii nu ne miră. Cronicarul din *Cahiers du Sud* exclamă: „Da, ticuri, această recurgere la primarism pretenţios a intelectualilor noştri marxişti, această utilizare maniacală a unui jargon freudian aplicat rezolvării problemelor infinit mai puţin „abstracte" pe care nu şi-o doresc...[43]". iar cel de la *Nouvelle Revue Française* spune: „Simplificările excesive ale unui asemenea raţionament care refuză angoasei de a trăi alte cauze decît cele datorate variaţiilor din economie, şi care, de altfel, postulează că societatea viitoare nu îi va impune omului nici o constrîngere, reies dintr-o

[43] G. Derycke, Cahiers du Sud, nr. 173, iunie 1935, pp. 496-97

interpretare primară a doctrinelor lui Marx şi Freud, a căror mesaje mutilate şi de nereconoscut constituie toată suma filozofică a lucrării.[44]" Este evident că aceşti cititori, derutați de grija pentru reflecție care îşi face loc în această poezie, nu au ştiut cum să o citească, de fapt.

Stările visului

În anii 50, întrebat la radio despre „visele sale pierdute", Tzara a mărturisit că nu îşi mai aminteşte cu precizie visurile sale de copil, dar va explica foarte lucid proiectul pe care l-a urmărit în scrierile lui:

„Am amintiri din alte vise, şi mai ales din vise care s-au continuat, ca să spunem aşa –dar aici e o chestiune de antrenament- în starea de veghe şi care m-au ajutat în scrierea anumitor poveşti, anumitor producții artistice şi poetice..." (OC V 422).

Este vorba bineînțeles despre regimul diurn al visului, cel pe care l-am putea numi visul dirijat în stare de veghe, observînd că fondatorul acestei metode curative a creat expresia pornind de la filozoful Gaston Bachelard, bun cunoscător al operei lui Tzara. Cît despre visul nocturn, omul matur cu simțuri calme, liniştite care era în acel moment recunoştea că nu ştia ce este acel lucru cu exactitate. Adică, contrar a ceea ce spunea în *La Révolution surréaliste*, Tzara a evitat să-şi povestească visele, nelăsînd să filtreze decît anumite imagini onirice în compozițiile sale poetice.

Lectura urmată de totalitatea operei sale permite verificarea utilizării pe care o face conceptului de vis. Dacă luăm sensul secund de ambiție sau de dorință, prezent mai ales în *La Fuite* (1946), dramă care pune în scenă ruptura necesară dintre tînăr şi familia lui pentru a-şi trăi propriile idealuri, observăm o distribuție a cuvîntului. Frecvent în poemele din perioada românească, el dispare total din fraza dadaistă, pentru a nu mai reveni, într-o optică foarte personală, decît a dată cu suprarealismul, sub o formă teoretică în Eseu asupra situației poeziei (1931), şi teoretico-poetică în *Grains et issues* şi *Personnage D'insomnie*, scrise paralel. Apoi termenul este este folosit în vocabularul critic, pentru a califica tentativa de reconciliere sau de depăşire a cuplului acțiune-vis la anumiți poeți de după Baudelaire.

[44] André Rolland de Renéville, Nouvelle Revue Française, 1 iunie 1935, p.937

Sensibil la tonul vocii sale, la modulațiile acesteia, mă voi opri mai întîi la culoarea visului în opera lui, pentru ca apoi să analizez practica visului diurn dirijat, marcîndu-i, la sfîrşit, contribuția la poetica suprarealismului.

La început, în poemele sale româneşti, Tzara, influențat de simbolismul francez, considera visul (diurn sau nocturn) ca fiind una din elementele indispensabile ale poeziei. El împrumutase tomul lui Maeterlinck pentru a relata, în versuri, povestea tinerelor fete plecate în căutarea iubiților lor:

Cele trei prințese care îi căutau pe cei trei prinți iubiți,

Îi văzură pe un balcon

-Cel mai mare şi mai frumos-

Pe iubiții lor din vis. (OC I 433)

Curînd insa apare ironia, după modelul lui Jules Laforgue:

Mi-am scos bătrînul vis aşa cum tu îți scoți pălăria

Cînd îți pui rochia cu numeroşi nasturi. (OC I 45)

îi scrie el iubitei. Mai optimist, el scrie în continuare:

Aş vrea să-ți înfloresc privirea cu grădini arhitecturale

Şi s -ți rotunjesc gîndirea cu vise terestre, mămico. (OC I 71)

La Zürich , prin contactul cu poeții expresionişti, el încerca, în germană, anumite formule novatoare, penetrînd în interiorul creierului:

Pasagerii beți presimt şi visează şi devin o simplă rețea de nervi

Fascicol de raze.

Calotele craniene se scufundă iar sufletele celor care gustă bucuria

Se unesc în vis. (OC I 520)

De la apariția mişcării Dada, aceste perspective onirice au fost rapid abandonate. În tot corpusul operei dadaiste, nu găsim decît un singur sens al cuvîntului „vis", într-un context de totală deriziune, avînd în vedere că este vorba despre celebrul poem compus din cuvinte alese la întîmplare dintr-o pălărie, a cărei rețetă, trebuie să repetăm, nu şi-a revendicat-o Tzara niciodată: „să apreciem visul epoca ochilor." (OC I 382).

În *Faites vos jeux*, această autobiografie poetică care se dorea de o sinceritate atroce, visul are locul său bine sstabilit. Dar evocarea unei scene infantile, cu conținut erotic, l-a condus la această restricție muşcătoare:

„În ciuda detaliilor persistente care mi se învîrt prin cap şi pe care sîntem uneori gata să le luăm drept adevăruri din cauza amplorii lor, nu sînt sigur că această scenă nu a fost cumva un semi-vis datorat febrei." (OC I 267)

Vine apoi amintirea iubirilor adolescentine, văzute ca un ritual necesar, departe de orice exaltare:

„Mania mă făcea să-mi petrec la ea după-amiezile. Întunericul camerei ei, muzica pe care o asculta cu plăcere, lungile discuţii cu voce scăzută care se terminau ca o frază prea lungă printr-o stare de visare putredă, m-au muiat încet-încet în acea materie pe care ea voia să o obţină de la mine, şi astfel am ajuns că nu puteam să petrec nici o oră fără să ma gîndesc la ea, dar cînd eram la ea mă plictiseam atît de tare, încît îmi promiteam că voi întrerupe aceste vizite asidue." (OC I 186)

Urmează apoi visele cu amanţi a căror tinereţe triumfă asupra greutăţile vieţii, cu „o relativă linişte care îţi scufundă capul în nisipul visului" (OC I 287). Aici, somnul paradoxal, ca să folosim limbajul fiziologiştilor[45], este paznicul nopţii, o încărcare înşelătoare de energie, care nu face decît să disimuleze neînţelegerea din cuplu. Acest lucru explică de ce Tzara a fost atît de rezervat faţă de activitatea grupului *Littérature* în epoca numită „a somnurilor", cînd indivizii, scufundaţi în starea de hipnoză, pretindeau că au descoperit diamantul poeziei.

Totuşi, o nouă viaţă reactualizează visul, într-un context pozitiv. Poemele compuse între 1925 şi 1936 oferă visului o conotaţie blîndă, caldă, primitoare. Se pune problema, în *Arborele călătorilor*, „coconilor de vis", în *Omul aproximativ*, a „mîinilor de vis" şi a „fînului visului" în *Anticapul*; în ultimele poeme, adunate sub numele de *Jongleurul timpului* (*Jongleur de temps*) a unei „ierbi a visului), făcînd aluzie la o perioadă fericită. În concluzie, de-a lungul acestei faze, visul este văzut ca un refugiu maritim, ca o protecţie vegetală, un fel de leagăn în care conştiinţa umană se odihneşte, se hrăneşte şi se fortifică, la adăpostul oricărui atac din exterior.

Dar, iată, pentru a dura mai mult timp, o asemenea percepţie fericită ar trebui să facă abstracţie de circumstanţele exterioare. E inutil să enumerăm aici evenimentele tragice care au avut loc în Europa între 1936 şi 1947, în care poetul era, fie că voia sau

[45] Michel Jouvet, Le Sommeil et le rêve, Paris, Odile Jacob, 1992

nu, „scufundat pînă la gît". În *Terre sur terre*, „visul e putred", fiind deja în *Le signe de vie* „praf şi pulbere". Reîntorcîndu-se către trecut, dezertorul din *Despre memoria omului* declară:

„M-am scăldat destul într-o promiscuitate a contrariilor în care o anumită prostituţie a identităţii sentimentelor se oferea cu inima uşoară, pentru a avea dreptul de a pătrunde în carnea flască a visului, deschizînd păsărilor rebele porţile libertăţii." (OC IV 95)

Observăm, astfel, cu cît dispreţ este privită producţia onirică. Cît despre cercetătorul din *Faţa interioară*, el îl vede pe om trezindu-se „în rănile moi ale visului coagulat în noroi şi durere"; mai departe, somnul raţiunii naşte, ca la Goya, un monstru venit din străfundurile timpului: „un peşte spintecat pe lungimea lui călduţă / şi visul ne scufundă în măruntaiele lui deschise". Pentru poetul din *A haute flamme*, visul e absurd, stupid, iar în *Fruit permis*, datat totuşi în 1956, nea prezintă un vis care geme, „stins în toate amintirile lui". Asta înseamnă că toate poemele grupate sub acest titlu euforic au fost scrise anterior? E, poate, cazul pentru unele dintre ele, dar nu pentru tot volumul, în care tonalitatea discursului conservă această tonalitate disforică.

Nu toate poemele memoriei în care Tzara îşi convoacă amintirile sînt deceptive. El se laudă chiar că ar putea să regăsească farmecul vechilor vise:

frumoasele de altă dată sînt astăzi bunici
şi în ridurile lor doar eu ştiu
să redescopăr graţia înscrisă în rîsetele lor
praful viu al visurilor adormite (OC IV 205)

Bineînţeles, poetul are ca primă funcţie să se joace cu cuvintele, luînd visul în sensul lui primar de imagistică nocturnă, apoi în sensul de ambiţie inaccesibilă. Totuşi, e remarcabil că visele, reveria diurnă sau nocturnă, nu îmbracă o tonalitate sumbră precum poemele de după războiul din spania, care exprimă, într-un fel, relele vremii, conţinutul latent al epocii, angoasele colective.

Mai curios este că poetul nu regăseşte aici bucuria prin vis în poemele care evocă triumful libertăţii asupra tuturor forţelor malefice. Totul se petrece ca şi cînd somnul nu

ar avea vise sau coşmaruri, sau, mai exact, ca şi cînd adormitul nu şi-ar mai aminti de visele sale neutralizate.

Să ne oprim la două scrieri majore în care visul este subiectul şi obiectul principal. Dacă *Grains et issues* figurează în biblioteca visului a cărui catalog a fost întocmit de Sarane Alexandrian[46], *Personnage D'insomnie*, publicat doar în *Opere Complete*, bineînțeles că nu putea fi menționat. Totuşi, Tristan Tzara a scris aceste două volume în acelasi timp. Nu se ştie de ce al doilea nu a avut privilegiul publicării, pentru că ilustrează, la modul cel mai profund, această practică a visului în stare de veghe dirijat al cărui inventator este Tzara, pe plan poetic. Separîndu-se de grupul suprarealist, fără a se implica într-altă mişcare literară, Tzara a văzut cum i se închid porțile editării. Nu era vorba, printre altele, de o anumită incoerență în faptul de a dori să oferi publicului produsul imediat al inconştientului sau al preconştientului, oricît de dirijat ar fi, în timp ce se denunța, de altfel, crearea unei poezii ca „scop în sine", într-un context cu pretenții revoluționare?

Puțin sceptic în ceea ce priveşte acele „récits de rêve" şi scrieturi automatice puse pînă atunci în circulație de grupul suprarealist, Tzara inversează datele problemei. Dacă o asemenea expresie recade atît de uşor în ticurile scriiturii tradiționale, e fără îndoială din cauză că scriitorii se forțaseră să exprime viziuni nocturne în limbaj convențional. De aici ideea de a transcrie un „vis experimental", aşa cum Zola scrisese un roman experimental. Adică excedentul unei activități intelectuale diurne va invada conținutul visului pentru a produce, ca o consecință, diverse fenomene delirante care vor fi analizate. Din aceste principii decurge un fel de utopie, în care noua voluptate se produce imediat prin atingeri mute; un tărîm al abundenței, unde perversitatea şi sadismul au acelaşi drept la existență ca şi sentimentele curente, se întinde în fața noastră. Astfel:

femeile împrăştiate prin parc se vor dezbrăca, îşi vor arunca rochiile într-un puț adînc şi vor căuta adăpost în arborii pe care îi vor transforma prin intermediul norocului în domiciliu pînă în momentul cînd noile frunze vor lua în posesie crengile înşelate de aceste prezențe provizorii şi insolite. (OC III 12)

Absența vorbirii, dispariția spusului, a „obişnuinței de a gîndi în cuvinte" poate să surprindă din partea celui care nu face decît să se exprime prin intermediul

[46] Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, col. *Connaissance de l'inconscient*

limbajului verbal şi care, în epoca Dada, susținea că „gîndirea se face în gură". Trebuie să înțelegem că visul experimental doreşte să ofere o preeminență gesturilor, cîntecului, sau altor forme de exprimare non-verbală. Acelaşi proces îl conduce pe visătorul în stare de veghe să postuleze dispariția valorilor estetice şi morale impuse de societate. Mai mult, „a mînca, a dormi, a face dragoste, etc., vor ajunge să se confunde". Aceasta înseamnă că nevoile primare vor fi satisfăcute dintr-o dată, printr-o singură respirație proaspătă.

Scoțînd la iveală produsul activității sale nocturne, experimentatorul se întreabă apoi cum să trezească memoria visului, într-un al doilea capitol intitulat „Despre realitățile nocturne şi diurne". Dar vechea întrebare pusă de manualele de psihologie este formulată într-un fel mai mult sau mai puțin subtil, pentru că visul este considerat ca fiind o activitate permanentă: „Cine trezeşte memoria din adîncul visului pentru a-i oferi penetranta acuitate a zilei, cine o coboară pînă la nivelul unei încrederi în surdină, în timpul stării de veghe, sau o ridică şi o îmblînzeşte pentru a-i impregna aura de culoarea funinginii pe care o au umbrele din spatele unui vis fără strălucire?" (OC III 33)

De aici decurge toată reveria în care naratorul, care vrea să construiască un proces-verbal de o fidelitate scrupuloasă, evocă o naiadă, o persistență sau remanență a viselor copilului la adult. Împingînd mai departe investigația, visul serveşte la explorarea angoasei inerente individului, la a-i găsi rațiunile de a fi fundamentale. După cum se poate vedea, chiar dacă poetul refuză să între în rolul psihiatrului, el nu e departe de metodele terapeutice ale acestuia, nu sub forma asociațiilor libere, ca la Freud, ci în orientarea viselor, după tehnica lui Robert Desoille.

Coborînd mai adînc în el însuşi, individul descoperă acolo o casă bîntuită, cauză aparentă a angoasei sale de a trăi. Astfel, el se asigură că „totul era bine în vis", şi constată că iubita lui din vis este ea însăşi „direct responsabilă de fenomenele insolite a căror casă bîntuită le era domiciliul ocazional". E curios să constatăm că, în fața unui fenomen halucinatoriu, André Breton, în *L'Amour fou*, va atribui starea de rău trecătoare a îndrăgostiților unei cauze externe, persistența memoriei crimei într-o casă în aparență banală, pe cînd, pentru Tzara, cauza nu poate fi decît intimă.

Acest sentiment de stranietate urmează stării de veghe, în timp ce visul o ia pe alte căi. Atunci intervin, în partea nocturnă a experienței, „mesagerii inconştienți" pe

care visătorul treaz se va strădui să îi urmărească în timpul naraţiunii. Ei îl conduc pe acesta la întîlnirea cu femeia, care nu este doar ieşită din vis, dar şi din subconştient, din ansamblul dorinţelor sale. Apărută în timpul visului căruia îi sparge pereţii, ea acaparează subiectul în timpul zilelor şi a nopţilor, ca un tip unic „bazat pe un minimum de trăsături comune", circulînd liber în moarte şi în viaţă, în non-fiinţă şi în realitatea cotidiană.

Asemenea creaturi pot să ia forme neaşteptat de frumoase, ca cea a fetei cu aspect de cascadă, dar şi monstruoase, ca cea a şopîrlei care îl duce pe cel ce visează printre nisipurile mişcătoare, identificată cu conştiinţa de sine (pentru a nu spune că e conştiinţa cea malefică, persistentă în timpul experimentării).

Conceput în aceleaşi condiţii, Personajul insomniei, pe care Tzara îl va numi Divinul Croitor, este mult mai uşor de înţeles, şi are o interpretare aproape prea facilă pentru cei familiarizaţi cu psihologia abisală. La hotarul dintre veghe şi somn, subiectul elaborează un personaj făcut din rebuturi şi obiecte abandonate. Apoi, în al doilea capitol, cu ajutorul primăverii, o creangă izvorînd din el îi iese din piept; astfel, el trebuie să se ascundă, nemaieşind decît noaptea. El renunţă la a-şi mai smulge excrescenţa din piept, fapt care semăna prea mult cu o castrare, şi se hrăneşte cu rădăcini. Inaginaţia este atunci orientată către un delir gastronomic şi o psihopatologie a vieţii cotidiene. Fiinţa hibridă se obişnuieşte cu noua să viaţă vegetală. Va avea oare ochii la extremităţile ramurilor, aşa cum limbile-de-mare îi au de o singură parte, prin filogeneză? Dar partea umană din el îi cere o femeie, complementul său natural. Divinul Croitor hoinăreşte noaptea, în căutarea insolitului. Prin vitrinele unui restaurant el vede clienţii agăţaţi în cuierul care a preluat imaginea tatălui (*patère*-cuier; *père*-tată). Aşteptîndu-şi iubita, personajul visează la trista aventură a unei insule din Pacific, unde animalele declarate tabu au sfîrşit prin a anihila orice prezenţă umană. Intrînd într-un pavilion de la periferie, el îşi aminteşte un vis din copilărie. Într-o zi, este găsit mort într-un tufiş, cu un pachet linga el, care este Visul umanităţii cu ramuri, romanul libidinal al unei colectivităţi hibride, forţată să găsească un compromis între partea vegetală şi partea animală din care este constituită. Dezvoltarea socială urmează legile simetriei, dar povestirea se termină în coadă de peşte, naratorul considerînd că ar fi putut foarte bine să împingă visul în alt sens, de exemplu, acela al omului-peşte.

Oricare ar fi poziția teoretică a lui Tzara față de vis, voi observa că produsul pe care ni-l livrează în aceste două cărți este o muncă conştientă, elaborată cu grijă, relevînd o poetică bine pusă la punct, care nu separă visul din text de teoria din note. În notele sale, Tzara revine asupra intențiilor experimentale. Astfel, el comentează demersul dialectic adoptat voluntar:

1) *După ce am transpus în vis manifestările de viață perceptibilă la lumina zilei şi prinse de tranşările umbrelor, omul le aduce la scara nopții...*
2) *După tentativa în sens invers de a face viabilă în realitatea sensibilă şi concretă o parte din viața visului, personificată prin nostalgia dragostei (...) omul restabileşte, grație acțiunii de transfer, echilibrul talgerelor nocturnă şi diurnă în balanța universală...*
3) *După epuizarea acestor modalități de cunoaştere avînd ca termeni opuşi ziua şi noaptea, omul descoperă realitatea lumii exterioare (...) Este vorba de a-l face pe om conştient de dorințele sale...*

(OC III 140-143)

Dacă visul este conceput ca un proiector, sau ca o lanternă surdă servind la explorarea vieții diurne sau la urmărirea hoților nocturni, el devine, apoi, un fel de comutator care permite trecerea de la gîndirea conştientă şi dirijată la inconştient, şi reciproc. Compunerea unui vis în stare de veghe dirijat, supusă extravaganțelor inconştientului, este eliberată de ticuri, de automatismele redacționale ale individului. Sistematizîndu-şi experiența, ca în *Personnage D'insomnie*, putem atinge, într-un fel, un inconştient colectiv, sursă de mituri încă active în zilele noastre. De fapt, visul în stare de veghe dirijat este un instrument de cunoaştere, pentru că scriitorul îi cunoaşte originea, dar nu şi sfîrşitul:

„El cunoaşte arborele pe care l-a plantat, care este creația lui, dar nu este responsabil de fructele lui, creații specifice ale arborelui, şi totuşi conştiința să înglobează familiar şi fructele şi arborele..." (OC III 103)

Argumentul acesta este amăgitor, pentru că arboricultorul, ca şi poetul, intervine în diferite momente, alegînd înălțimea, grefa etc. şi ştie dinainte ce fructe vor ieşi prin îngrijirile lui. Dar putem admite că ceea ce cunoaştem noi despre stările de visare este atît de vag, incit clasificarea vegetației este departe de afi pe deplin stabilită. Tzara sugerează că am putea să încercăm să ne imaginăm cum arăta visul în societățile aşa-zise primitve, care, după el, era, în acelaşi timp, modalitate de expresie şi de cunoaştere, dacă am putea să-i reconstituim esența, pornind de la ce se ştie astăzi despre mituri. Din nefericire acestea au fost prea mult schimbate în timpul transmiterii pentru a putea să determinăm care era conținutul lor inițial exact.

Tzara conduce această experiență a visului în stare de veghe cu prea multă metodă şi conştiință pentru a nu-i putea observa imediat obstacolele şi nucleele de rezistență, ceea ce el numeşte „reziduuri", tărîțele sau, cu alte cuvinte: angoasa de a trăi, umorul, „reziduu irațional de natură lirică", producător de imagini maldororiene, pe care Tzara le identifică în visul în stare de veghe. O dată în plus, formularea poate părea confuză, asimilînd detaliul întregului. Tzara ignoră perspectiva dialectică în care se situează, observînd (precum Hegel) momentul exact cînd cantitatea devine calitate:

„Ceea ce leagă acest vis de valoarea experimentală pe care aş vrea să i-o acord se află în natura visului în stare de veghe, căci opoziția şi reuniunea acestor două termene a căror finalitate pare contradictorie, pretind crearea unei noi noțiuni, poezia." (OC III 102)

Dar să avem grijă la prea uşoara proieție a visului în poezie. Aceasta nu ar şti să se limiteze la simplul automatism psihic, sau nici măcar la alienarea mintală. Trebuie, pentru a înțelege bine raporturile dintre poezie şi vis, să ne raportăm la *Eseul asupra situației poeziei*, în care Tzara declara: „facultățile inhibitorii ale visului se transformă în facultăți exhibitorii ale poeziei". Astfel, visul şi poezia prezintă aceeaşi stare, avînd ca funcție obiectivarea refulării, printr-o dinamică şi prin modalități diferite. Oricare ar fi alegerea operată de poetul viitor, oricare ar fi transformarea economică a societății la care aspiră el, el nu ar şti cum să minimilizeze „mizeria morală" a omului, compozantă originală asupra căreia se apleacă pentru a vrea să schimbe lumea.

Astfel, experiența întreprinsă solitar de Tzara după panorama lui istorică asupra poeziei îl autorizează să propună o nouă formă poetică, în care visul şi poezia ar fi două

manifestări complementare unei aceleiaşi forme de gîndire, cu partea ei de cristalizare, zgurile sale şi un substrat ireductibil, un pesimism fundamental pe care nici o schimbare socială nu o va putea face să dispară. Se explică astfel luciditatea celui ce visează în stare de veghe, care, dintr-o dată, îşi proclamă „foamea de pămînturi şi de astre" (OC III 47) şi şie că nu va putea să scape tristeții oricărui fel de existență.

V.
Midis gagnés (*După-amiezi cîştigate*)
(1936-1949)

Făcută publică de presă, ruptura lui Tzara de suprarealişti nu a făcut deliciul jurnaliştilor, ca altă dată comunicările Dada. Totuşi, aceştia au comentat evenimentul atunci cînd au prezentat desfăşurarea Congresului Internațional al Scriitorilor pentru apărarea culturii, care s-a ținut la Paris, sala Mutualité, în 1935. Tzara nu făcea parte din comitetul organizator, dar o fotografie ni-l arată aşezat, foarte relaxat, pe estrada unde sînt Barbusse, Nizan, Malraux şi Gide, sub privirea imperioasă a lui Paul-Vaillant-Couturier. Discursul său, „Inițiați şi precursori", a fost publicat luna următoare în *Commune*, revista organizației AEAR condusă de Aragon şi Nizan, ca un semn de aderare a poetului la Frontul popular.

Reluînd tezele anterioare în două forme de poezie, activitate a spiritului sau mijloc de exprimare, el demonstrează rolul precursor al anumitor romantici pentru a afirma că poetul este în mod natural un revoltat. Dar, contrar a ceea ce afirmă suprarealiştii, pentru el, poezia nu este un scop în sine, ea e făcută de om pentru omul care începe să aibă conştiința revoluției. Ea exprimă, bineînțeles, disperarea, dar aceasta se întîmplă tot timpul în speranța de a vedea încetînd alienarea umană. El condamnă astfel două atîtudini extreme, tendința poetului de a se refugia în tunul său de fildeş, şi, la polul opus, ce care duce la o atîtudine de stînga revoluționară. Făcînd implicit referință la formula lui Breton: „„„Să transformăm lumea" a spus Marx, „să schimbăm viața a spus Rimbaud, aceste două cuvinte de ordine pentru noi nu fac decît una singură", el consideră că nu este greşit să începi prin a o înțelege pentru a o schimba. La acest punct se leagă de politica sovietică.

Inquisitions

Simbolic, la 14 iulie 1935, cele trei compozante ale stîngii semnează, cu ajutorul organizațiilor sindicale, un acord denumit Frontul popular, care va duce, după zece luni, la triumful electoral şi la formarea guvernului Léon Blum. În acelaşi spirit, Tzara constituie, din octombrie, Grupul de Studiu al Fenomenologiei Umane, hotărît să sufoce ideologic politica culturală a uniunii politice, adunînd membrii sau transfugii din suprarealism, marxiştii convertiți şi izolații de bună credință, în total, cincisprezece participanți. Printre ei, Roger Caillois, pe care Breton îl denumea „busola mentală a suprarealismului"; Pierre Unik, Georges Sadoul, care l-au umrat pe Aragon; şi, de asemenea, Nicolas Calas, Zdenko Reich, J.-M. Monnerot, membri activi încă ai Mişcării; şi alți veniți de la NRF şi de la Cahiers du Sud. O adunare asemănătoare în toate punctele cu cea a Frontului popular! Grupul se reunea la fiecare cincisprezece zile la Tzara începînd din ianuarie 1936. se discuta despre problemele actuale; despre contribuția ştiințelor, şi mai ales a ştiințelor umaniste, în dezbaterile contemporane; despre valoarea diverselor curente teoretice; şi, în final, grupul decalră că se situează social şi că refuză „sectismul doctrinal" pentru a „regîndi problemele în cadrul suprastructurii ideologice". Aceste propuneri ale lui Roger Caillois prefigurează, într-un fel, viitorul Colegiu de sociologie, pe care îl va fonda cu Georges Bataille. Discuțiile sînt atît de interesante incit ei s-au decis curînd să fondeze o revistă, condusă de Tzara cu ajutorul lui Aragon, şi, prin urmare, de AEAR. Caillois le oferă titlul (acceptat cu greutate de ceilalți): *Inquisitions*, în sensul de căutare, investigare, la plural pentru a evita confuzia cu sinistrul tribunal ecleziastic. Apărut în momentul marilor greve care au dus la săptămîna de lucru de 40 de ore, în iunie 1936, acest număr unic s-a deschis cu un articol al lui Gaston Bachelard, „Le surrationalisme" („Supraraționalismul")concept a cărui idee i-a venit după citirea unui vis experimental din Grains et issues, propunînd, într-un fel, un suprarealism din care să lipsească echivocul magic. Textul lui Tzara, „Poetul în societate" urmează reflecția întreprinsă cu „Eseu asupra situației poeziei". El explică în acesta noțiunea de activitate a spiritului în viața cotidiană, şi vorbeşte despre literatură, pe care o consideră o funcție, o suprastructură, nu independentă de structurile sociale, dar

într-un raport indirect cu acestea. El îşi pune în gardă auditoriul contra „marxiştilor grăbiţi" care asimilează abuziv evoluţia suprastructurii cu determinări indirecte, cărora le este supusă. Două atîtudini literare reies de aici: izolarea, fuga în afara grupului social (licantropia) sau, invers, constituirea unui clan care îşi doreşte spargerea crustei societăţii burgheze. Sînt date multe exemple, de la tribul Busingo la poeţii blestemaţi, la Dada, la suprarealism. Tzara le găseşte strămoşi în Evul Mediu (Goliard, Coquillard) sau în societăţile primitive, în Polinezia.

În concluzie, activitatea artistică, prin procesul de simbolizare, comun primitivului, copilului, nebunului, îşi urmează propriul ritm de evoluţie prin gîndire şi prin condiţiile sociale de existenţă. Actualitatea imediată lasă să se întrevadă o parte mai importantă a gîndirii nedirijate. Şi, ca o concluzie: „Mai importantă decît determinarea poeziei este determinarea poetului ca fenomen social". Astfel, el se orientează spre o respingere din ce în ce mai precisă a tezelor suprarealiste despre imagine, despre automatism şi despre paranoia-critică dragă lui Dali.

Dragostea pentru Spania

E adevărat că Tzara îl aprecia pe Dali şi că i-a luat apărarea în timpul procesului pe care i l-a făcut de Breton cu intenţia de a-l exclude din mişcare. Dar, o dată cu *pronunciamiento*-ul generalilor fascişti la 17 iulie 1936 contra tinerei republici spaniole, nu mai era timp de glume. Imediat Tzara s-a pus în serviciul Spaniei republicane, aşa cum îi ajuta, de trei ani, pe refugiaţii germani urmăriţi de nazişti. De la 27 iulie el e delegat de Asociaţie pentru apărarea culturii pe lîngă intelectualii spanioli, în compania lui Ehrenbourg. Organizează subscripţii, trimite ambulanţe, ajută la confecţionarea afişelor şi a manifestelor. Găzduieşte la el Alianţa intelectualilor: Jose Bergamin, Luis Bunel, Rafael Alberti, Maria-Teresa de Leon, etc. Organizează la Mutualité un miting pentru Spania republicană, şi îl înlocuieşte pe Aragon ca secretar general al Comitetului pentru apărarea culturii spaniole, creat de AEAR.

Astfel, el e cel asupra căruia cade toată organizarea celui de-al 2-lea Congres al scriitorilor, care a avut loc la 27 iulie 1937 la Valencia şi în Madridul asediat. După intervenţiile lui Jean Cassou, André Malraux, Stephen Spendler, el ţine un discurs,

„Individul şi conştiinţa scriitorului”, în care susţine: oricare ar fi luările de poziţie anterioare ale unora sau altora, trebuie ca acum să se ia în mod concret apărarea libertăţii. Aceasta înseamnă că el se pronunţă explicit contra politicii „non-intervenţioniste”, elaborată la Londra şi afişată de guvernul francez al Frontului popular.

Ca Pablo Neruda, şi ca puţini alţii, Tzara iubeşte Spania. Din 1936, acesta este omniprezentă în opera lui, chiar şi atunci cînd nu este numită. Poezia lui nu şi-a schimbat stilul, nu a devenit mai referenţială, dar obiectul ei este acum mai concret. Iată mai întîi „Spania 1936”, compusă în timpul unei călătorii la Madrid în decembrie, acelaşi an:

tinereţe a paşilor în cenuşă
soarele îţi dezveleşte surditatea matinală
cînd şarpele crestează
lentele topitorii de cristal (...)

Ansamblul poemului se încheie astfel:

pămînt bătătorit
niciodată supus
prin multitudinea fervorilor antice
şi fraternităţile miturilor nepotolite ale oamenilor
jarul rîsetelor de mîine (OC III 313)

Poemul prezintă indirect suferinţele populaţiei, curajul trupelor navale, rămase fidele guvernului legal, culorii pămîntului, speranţei în viitor. Următorul poem, „Cîntec de război civil”, publicat împreună cu o odă a lui Vincente Alexandre „Copiilor împuşcaţi cu mitraliera”, în cadrul unei colecte de fonduri, spusă în cuvinte foarte simple, cu tonul unui vechi cînt, despre greutăţile întîmpinate de *meseta* iarna, despre falsitatea agresorilor. Un alt poem, scris la 26 sptembrie 1936 la Angelès-su-mer, cu siguranţă mai cunoscut în acea perioadă tulbure, este o lamentare despre moartea lui Federico Garcia Lorca, asasinat de franquişti la Grenada, la 19 august 1935: „Pe drumul stelelor mării” („Sur le chemin des étoiles de mer”) este un cîntec profund despre o Spanie martirizată,

despre un Madrid încercuit. Începutul evocă tonul adoptat de poet la moartea lui Guillaume Apollinaire:

ce vînt suflă peste singurătatea lumii
pentru ca să-mi amintesc de cei dragi
dezolări fragede aspirate de moarte
dincolo de grelele vînători ale timpului
furtuna se delecta cu sfîrşitul ei apropiat
nisipul îi rotunjea deja şoldul dur
dar peste munți buzunarele de foc
îşi goleau încet şi sigur prada de lumină
palidă şi scurtă ca un prieten ce se stinge
despre care nimeni nu mai poate să-i spună
conturul în cuvinte şi nici o chemare la orizont
nu are timp să îşi mişte forma
măsurabilă doar la dispariția ei

De-a lungul incantației izbucneşte strigătul vînzătorilor ambulanți, „alcachofas, alcachofas", ca şi cînd printr-un colaj realist viața activă şi-ar face întrarea în poem.

După cîțiva ani, Tzara va reveni asupra acestei perioade emoționante din viața lui:

era războiul Spaniei la timpul purității
şi noi alergam în centrul incandescent al săruturilor
nici o oră din lume nu ne-ar fi putut opri
inimile noastre băteau în aceeaşi cadență
tragedia luminoasă presăra sînge pe străzi

Madrid piatră sculptată în vechea mea durere
oraş închis iubirii ca iubirea mea trădată (OC IV 197)

Vorbind despre „Picasso şi poezia", întorcîndu-se astfel înspre sine, el va explica:

„În timpul războiului din Spania poezia a prins un nou avînt; ea a devenit pentru mulți dintre noi o armă de luptă şi nu trebuie decît să vă gîndiți la asasinatul lui Garcia Lorca pentru a vă da seama că poezia încetase să mai fie un joc inocent." (OC IV 404)

Este, deci, evident că pentru el ca şi pentru noi, că spusa lui poetică a luat o nouă formă sub presiunea evenimentelor, a războiului din Spania, din München, etc., aşa cum va afirma în timpul conferinței sale despre „Suprarealismul după război". În acest fel, poetica anterioară nu este abolită, ea vine pur şi simplu în ajutorul unei expresii noi, care, de altfel, va avea timp să se maturizeze înainte de a se afirma. Într-adevăr, cu „Fața interioară" („La Face intérieure"), scrisă între 1937 şi 1942, se va manifesta cel mai puternic dragostea lui pentru Spania şi forța să revoltată liric:

atunci focul plecă dintre oameni
Spanie mamă a tuturor celor pe care pămîntul nu a încetat să-i muşte
de cînd au căutat din moarte cruzimea de a trăi
forța soarelui în grinzile vechilor pîini. (OC IV 157)

Mai există şi alte mărturii de-ale lui Tzara, rare confidențe intime în care prezintă mai ales felul în care a resimțit dubla trădare (cea a Spaniei cu politica ei de non-intervenție şi cea a München-ului apoi) care din personală devine cea a unui popor întreg, destinul individual fiind resimțit cu atît mai multă amărăciune cu cît el este asemănător celui al Republicii agresate şi al democrațiilor batjocorite. Lumina Spaniei este astfel un izvor de vitalitate, germinator, asociind doliul şi speranța.

***Midis gagnés* (*După-amiezi cîştigate*)**

Aceste poeme despre tocmai am vorbit sînt reluate (mai puțin *La Face intérieure*) în *Midis gagnés*, un volum publicat mai întîi în mai 1939 la editura Denoel cu ilustrații de Matisse, apoi în 1948, cu alte două desene de Matisse şi o plachetă din 1935, *La Main passe*.

Trebuie să arătăm, încă o dată, cîtă continuitate există în inspirația poetică a lui Tzara (în ciuda angajamentelor lui politice) de-a lungul timpului. Prima parte, *Abrégé de la nuit*, din care apăruseră deja mai multe fragmente în reviste suprarealiste sau cu

afinităţi suprarealiste, făcînd ecou la *L'Homme approximatif* şi la *Grains et issues*; prima parte din *L'Antitête* este reprezentativă pentru poetica mişcării. Celelate volume (*La Main passe, Les Mutations radieuses, Midis gagnés*) publicate împreună în 1936 şi 1937, însoţesc deplasările poetului pe cîmpul politic, fără ca totuşi să se alieneze de circumstanţe.

Prima parte opune şi confruntă două feluri de exprimare a fenomenelor somnului şi a semi-conştienţei, cu cortegiul lor de personaje fantomatice. A doua parte se deschide asupra unui univers concret, la data precisă a evenimentelor evocate precedent.

Sacrificînd-o unei expresii comune, mîna trece, Tzara se gîndeşte că iniţiativa a schimbat cîmpul, ea revine acum la realitatea exterioară, la emergenţa istoriei în vieţile oamenilor, ceea ce face ca noaptea să fie pusă alături de iluzie.

Din numeroase motive, atît personale cît şi colective, sentimentul de angoasă şi de singurătate este pregnant. Licantropia poetului se izbeşte de pereţii orbi ai sistemelor sociale. Deşi vrea să se amestece printre oameni, Tzara se va vedea întotdeauna pe sine însuşi ca pe un solitar. De aceea se întoarce către copilărie, spre pădurile memoriei, spre peluzele adolescenţei. Cu aceeaşi mişcare, Tzara se îndreaptă înspre „focul larvar al insurecţiilor", proclamînd fericirea viitoare, pentru că şi el, ca altădată Apollinaire, este fondat în poezie. Fiecare poem de după ruptura cu suprarealismul este ancorat într-o realitate prea dezastruoasă. Dar, deşi acest lucru este foarte normal, el exprimă în felul acesta o luptă intimă a fiecărei fiinţe cu Răul, cu forţele morţii, şi doar un poet în deplinătatea forţelor sale şi a vitalităţii lui ar putea realiza acest lucru cu uşurinţă.

În vara anului 39, evenimentele internaţionale s-au precipitat, mai ales prin semnarea pactului germano-sovietic; nu mai era timp pentru poezie. Totuşi, criticii au primit volumul cu multă simpatie, dacă ar fi să ne luăm după acest fragment dîntr-un comentariu apărut în *Les Cahiers du Sud*:

„Paradoxul operei lui Tzara este acela de a fi atins expresia fără să o caute vreodată, întorcîndu-i tot timpul spatele printr-un abandon total în inspiraţie, divinităţilor absurdului şi nebuniei. După ce multă vreme s-a pierdut în cuvinte, Tzara, de la *L'Homme approximatif*, a tins o asemenea perfecţiune a delirului, sau, din contră, a fost atît de total posedat de acesta, încît a creat o lume personală, imposibilă, dacă vrem, dar plauzibilă, o poezie despre care se va spune întotdeauna şi pe bună dreptate că „nu vrea

să comunice nimic", dar care face mai mult decît să comunice, o poezie care pune obiecte, care propune un univers solar, al ierburilor, al cărnii biciuită de cele mai tragice aventuri, o poezie panicată şi dionisiacă de creaţie continuă care nu se poate compara în literatura europeană decît cu marele delir al lui Joyce."

Vin apoi „caraghioşenia de război", invazia Franţei, exodul din iunie 1940. Tzara, despărţit de Greta de trei ani (ea a înaintat procedura de divorţ în iunie 1939), se duce la Sanary unde compune o pisă de teatru stranie despre care vom vorbi în paragraful următor, apoi în Aix en Provence, unde îşi regăseşte familia.

***La Fuite* (*Fuga*)**

Fuga este un „poem dramatic în patru acte şi un epilog", montată la Vieux-Colombier în ianuarie 1946, publicată în 1947. departe de afi simboluri sau entităţi abstracte, personajele sînt , în viziunea lui Tzara, fiinţe ale vieţii, ale unei vieţi scoase din izvoarele confuze ale individului. El se străduieşte să „scoată sensul dramatic al plecării fiilor, a voinţei nostalgice a părinţilor de a-i reţine", conflictul provenind din instinctul de fugă al tînărului, din dorinţa de posesie a părinţilor. Deşi vrea să depăşească cadrul individual pentru a atinge universalul, Tzara mi se pare că realizează o întoarcere în sine însuşi, din cauza circumstanţelor care l-au alungat la malul mării Mediterane.

Ce s-a întîmplat î sinele lui profund de i-a venit nu să-şi părăsească părinţii, dar şi ţara natală, pentru a vedea lumea (ceea ce vor, de altfel, toţi tinerii), de a-i neglija total, de a se separa definitiv de ei, găsind diverse pretexte pentru a nu se mai întoarce la ei, pînă la a se găsi exilat şi urmărit din cauza originilor sale evreieşti? La acest punct, prezentarea lui Michel Leiris decriptează foarte bine elementele biografice pe care nici chiar spectatorul foarte atent nu le-ar putea descoperi:

„Imediat după exod (pe care l-a trăit în 1940 aşa cum a trăit mai tîrziu aventura luptelor de la Lot) Tzara a redactat un poem dramatic pe care l-a intitulat Fuga. Tema principală este ruperea, sfîşierea, acest divorţ constant, această separare care răspunde mişcării vieţii. Fugă a copilului care, pentru a-şi trăi viaţa, trebuie să se rupă de părinţi. Despărţire a iubiţilor care nu pot rămîne împreună fără să-şi înstrăineze libertatea şi care

trebuie să-şi nege dragostea dacă nu vor să se nege pe sine. Moarte a unei generații din care se desprinde, încet-încet, pentru a-şi exprima independența, o generație nouă. Fugă a fiecărui fiecărei ființe vii, care se separă de ceilalți; suferă el însuşi şi face pe alții să sufere, dar nu poate face altfel pentru că, pentru a se realiza, el trebuie să obțină o anume singurătate. Fugă de oameni. Fugă de anotimpuri. Fugă de timp. Curs implacabil al lucrurilor, care îşi urmează calea. În sfîrşit, o fugă istorică: exod, derută, dizolvare a tuturor lucrurilor şi ființelor în anonimatul străzilor şi în aglomerația gărilor în care se ciocnesc civili şi militari. Cădere, scufundare, confuzie, pentru că e nevoie de o dezordine totală pentru ca o altă societate să poată renaşte, implicînd alte relații între oameni, între femei, între femei şi bărbați.[47]"

Acest text poartă în el pecetea epocii în care a fost scris. Adevărul e că nu mai putem să citim biografia lui Tzara fără să plasăm fiecare element al vității sale în acest context istorico-social şi mai ales în repercusiunile mentale ale acestuia, aşa cum a făcut, cu mai mult brio şi detaşare, în „romanul" Faites vos jeux. Dacă nu am spus nimic despre construcția dramatică a acestei piese, e pentru că ea ține mai mult de poezie decît de teatru. La lectura ei, vom fi mişcați de tonul de o sinceritatea atroce a Fiului înlocuit de recitator, la emoția textului, şi mai ales la acumularea progresivă de imagini.

Prada liniştii

Statul francez, cum se numeşte, nu s-a mulțumit să livreze țara învingătorului în schimbul unui armistițiu iluzoriu, acesta a anticipat legile rasiste şi antisemite şi şi-a pus poliția în serviciul Gestapo-ului. Evreu, străin, comunist (sau cel puțin comunizant), Tzara este urmărit, mutat într-o reşedință supravegheată, din care scapă datorită unui polițist din Rezistență. Făcînd apel la prieteni americani, a încercat în van să ajungă în Statele Unite. Zona liberă a fost ocupată în 1942; singura soluție a lui Tzara, urmărit de Gestapo, era fuga. Întîi la Toulouse, apoi la Lot, se refugiază la Souillac şi se închide în linişte. Acesta va fi protestul său: să nu publice nimic atîta vreme cît țara va fi sub ocupație străină. Doar această atîtudine explică poziția pe care o va lua la Eliberare față

[47] Michel Leiris, Brisées, Mercure de France, 1966

de suprarealiştii cărora le-a reproşat că au vorbit despre locuri în care libertatea era protejată. Bineînțeles, ar fi putut, ca Aragon, să folosească tehnici de contrabandă, să -şi pună textele în circulație, să folosească aluzia, antifraza şi perifraza, dar acest lucru nu s-ar fi potrivit cu demnitatea lui.

Asta nu înseamnă că el s-a oprit din scris. Doar cîteva poeme, semnate cu un pseudonim transparent, T. Tristan, vor reuşi să treacă granițele şi să apară în Elveția în revista Confluences, condusă de lionezul René Tavernier. Celelate vor fi difuzate de Rezistență în timpul luptelor pentru eliberare, la care fiul său Christophe va lua parte în iunie 1944, la Lot.

Cît despre Tristan Tzara, cu care Rezistența nu ştia ce să facă pentru că nu ştia să folosească arma, el a preferat să stea ascuns. Un articol din ziarul colaborator al lui Robert Brasillach, *Sînt peste tot*, l-a denunțat în iulie 1943, obligîndu-l la mai mari precauții.

A fost foarte cald la Toulouse în vara anului 1945. Luptele violente, prietenul său Jean Cassou din nefericire rănit atunci cînd trebuia să preia conducerea regiunii în calitate de Comisar al Republicii, desemnat de De Gaulle. El va fi înlocuit de tînărul Pierre Bertaux.

Tristan Tzara s-a instalat deci la Toulouse în septembrie 1944. După atîția ani de tăcere, el îşi multiplică inițiativele. Însărcinat cu o misiune la Serviciile Propagandei de René Laporte (editorul său de dinainte de război), el îşi părăseşte funcțiile după patru luni pentru a se ocupa de Comitetul Național al Scriitorilor, al cărui delegat pentru Sud-Vest a fost el. Prezidează, de asemenea, *Centrul Intelectualilor*, coordonează emîşi unea literară a Rezistenței la Radio Toulouse şi contribuie la fondarea Institutului de studii occitane împreună cu René Nelli. El va fi chiar delegat al regiunii la Statele Generale, reunite la Paris la 14 iulie la inițiativa comuniştilor (dar De Gaulle nu va face nimic pentru a împiedica acest lucru).

Organizarea şi apărarea scriitorilor, prezentare tinerilor poeți la radio, şi chiar şi delegația politică se aud foarte bine în acea epocă în care „toate speranțele erau permise", cînd Franța trebuia să şteargă urmele războiului şi să se recontruiască. Dar de ce dorea Tzara fondarea Institutului pentru studii occitane? Scriitorul occitan René Nelli

mi-a povestit cîndva despre entuziasmul lui Tzara pentru această operațiune şi despre importanța participării la proiectul pe care i l-a propus lui Pierre Bertaux.

Invitat de dr. Bonnafé, unul dintre fondatorii revistei *L'Evolution psychiatrique*, Tzara îşi petrece două luni de vară la spitalul din Siant-Alban, unde stă lîngă bolnavi mintal. Această experiență unică va fi prezentată în 1950 în volumul de poezii *Parler seul* (*A vorbi singur*). Apoi se întoarce la Paris unde încearcă să îşi obțină apartamentul din rue de Lille. O hotărîre judecătorească a unui tribunal civil va ordona repunerea lui în drepturi în iunie 1946. Cît a aşteptat, a fost găzduit pe rue de Condé la prietenul său compozitorul René Leibowitz.

Se vede dimineața

În toamna anului 1946, Tzara, însărcinat cu o misiune a ministerului Afacerilor străine (fără a fi plătit) se duce mai întîi, împreună cu Jean-Richard Bloch, la Congresul scriitorilor iugoslavi, apoi în alte țări ale Europei centrale, pentru o serie de conferințê despre „sursele revoluționare ale poeziei franceze; literatura de avant-gardă şi de după război; dialectica poeziei". Va vorbi deci despre starea poeziei în Franța, despre refuzul său constant al literaturii angajate, şi mai ales îşi va regăsi familia şi prietenii din epocile valoroase: Saşa Pană în România, Adolf Hoffmeister în Cehoslovacia, Gyula Illyes în Ungaria, Aleksander Vu în Iugoslavia, etc. Trebuie notat că, la acea dată, aceste țări nu sînt încă sub ocupație stalinistă. La întoarcere, va da interviuri în care analizează rolul culturii, şi mai ales al culturii franceze, în aceste state, care încep să se refacă după război. Este fericit să constate că, în ciuda dezastrului, Franța şi-a conservat aura culturală.

La puțin timp după aceea, el a ținut o conferință în marele amfiteatru de la Sorbona la 17 martie 1947 despre „Suprarealismul după război". Aceasta a fost organizată de Muncă şi Cultură, o emanație a partidului comunist, care i-a cerut lui Jean Cassou să o conducă. Tzara îl atacă verbal pe Breton, prezent în sală cu tinerii săi recruți. Aceştia au întrat în conflict cu organizatorii conferinței, Jean Marcenac şi Francis Crémieux, prieteni de-ai lui Tzara. Breton a făcut orice discuție imposibilă, întrerupîndu-l pe Tzara ori de cîte ori a putut, bînd din paharul din fața acestuia, etc.

Nu se ştie dacă sala a înţeles ce a vrut să comunice Tzara. Totuşi, dincolo de reproşul că suprarealismul a fost absent din război, Tzara punea întrebări adevărate şi lua o distanţă clară faţă de teza lui Sartre despre literatura angajatată. Deja, în martie 1945, acesta publicase un articol, „Poezie latentă şi poezie manifestă" (reluat într-o notă din *Suprarealismul şi perioada de după război* cu titlul de „Dialectica poeziei") în care el definea condiţiile şi modalităţile poeziei după transformările politice şi sociale de după Eliberare, această epocă, faţă de perioada de după primul război mondial, i se părea că determină un al treilea stadiu al gîndirii, o hotărîre dialectică a gîndirii dirijate şi a gîndirii non-dirijate, în care poemul ar avea un loc privilegiat. Şi a precizat:

„Trebuie să atragem aici atenţia asupra a ceea ce ar putea avea artificial şi fabricat folosirea „precedeelor" poetice, simulacrele riscului pe care îl însoţeşte, îl neagă şi îl face să renască natura dramatică pe poet. Termenul de „poezie angajată" despre care a fost deseori vorba, nu are sens decît dacă angajamentul subiectului-poet la obiectul-eveniment depăşeşte disciplina morală şi spirituală pentru a deveni un angajament total al poetului faţă de viaţă, identificarea lui cu poezie. Doar cu acest preţ poate poezia să pretindă că devine modalitate de cunoaştere şi că nu devine, ca prea deseori, o vagă ocupaţie de ordin estetic, o plăcere a simţurilor." (OC V 96)

Într-un interviu la radio, după 10 ani, se va exprima exact la fel: „Nu poate exista angajament decît faţă de ansamblul vieţii, în măsura în care poetul recunoaşte omul ca fiind centrul preocupărilor sale." În conferinţa lui, el a început prin a preznta istoria poeziei de avant-gardă, punînd Dada în locul ei adevărat, apoi a analizat cauzele a ceea ce considera el a fi decadenţa suprarealismului. Greşeala era absenţa luării de poziţie faţă de evenimentele şi noile tendinţe esoterice şi mistice ale mişcării. În concluzie, mişcarea a încetat să mai fie revoluţionară. Cum ar putea aceasta să pretindă că inventează o morală nouă, dacă se sustrăsese din lupta pentru transformarea socială a societăţii? Cum ar putea defini noul mit despre care vorbea Breton, ştiind că un asemenea mit nu se creează în birou? Deşi severă, şi dusă dintr-un punct de vedere explicit marxist, criticile lui Tzara îi recunoşteau, totuşi, mişcării reuşitele, care ar fi trebuit „să se integreze în devenirea revoluţionară".

În ceea ce-l priveşte, Tzara considera poezia ca fiind o realitate în sine, semnificativă prin ea însăşi. Dar, adăuga el, „pentru a fi valabilă, ea trebuie inclusă într-o

realitate mai largă, aceea a lumii omeneşti. Ea este o creaţie subiectivă a poetului, o lume specifică, un univers individual pe care îl animă poetul, după exemplul unei lumi a gîndirii care, ca să fie deseori obscură, este cu atît mai organică." (OC V 75). Tzara vorbea de aur, deşi el niciodată nu s-a pretat la poezia de circumstanţă, sau la vreo întoarcere la formele clasice de versificaţie.

Pamfletului lui Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes* (*Dezonoarea poeţilor*), care plîngea temele şi aspectul formal al poeziei Rezistenţei, toată opera lui din acea perioadă dădea exemplu de o poezie, bineînţeles, scoasă din circumstanţă, dar care nu ceda nimic uşurimii. Lui Georges Ribemont-Dessaignes, care l-a interogat cu privire la acest subiect, după trei ani, el i-a explicat:

„Există şi a existat întotdeauna o poezie de circumstanţă. E o poezie al cărei conţinut este limitat la un eveniment precis dar care este nelimitat în măsura în care este poezie. În ceea ce mă priveşte, prefer poeziei de circumstanţă poezia circumstanţei. Vreau să spun că de la individual, de la particular se trece la universal." (OC V 407)

La puţin timp după această memorabilă înfruntare, Tzara îşi obţine cetăţenia franceză, în aprilie 1947. Aragon a lăsat să se înţeleagă că, la puţin după aceea, s-a înscris în partidul comunist. În ceea ce mă priveştea, am crezut tot timpul că responsablităţile şi misiunile pe care şi le-a asumat din 1936 nu puteau fi încredinţate decît unui membru al partidului. Mi-a fost imposibil să găsesc o urmă a unei adeziuni anterioare, pentru că au dispărut arhivele comitetului central de dinainte de război, cît şi cele ale celulelor. M-am gîndit că înainte Tzara putea servi mai bine partidul în calitate de „tovarăş de drum" şi că de acum apartenenţa lui devenea manifestă. În această postură s-a implicat în organizarea Sîmbetelor Comitetului Naţional al Scriitorilor (CNS), unde îi prezenta pe tinerii poeţi şi, în *Les Lettres françaises* (săptămînal al CNS, în conducerea căruia s-a impus progresiv Aragon), a început o execuţie progresivă a scriitorilor bănuiţi că s-ar fi comportat „urît" în timpul Ocupaţiei. Fără îndoială că la îndemnul ziarului el a propus articole despre Jouhandeau şi Montherlant, care, totuşi, nu au apărut. Cel despre Giono reflecta foarte bine poziţia partidului faţă de un pacifism deplasat la acel moment. Argumentarea nu se sprijinea mereu pe dovezi, dar ea reflecta dezbaterile din epocă şi aspiraţiile unei părţi a populaţiei, care cerea o epurare mai rapidă decît cea întreprinsă de guversul generalului De Gaulle. Responsabilităţile sale noi la CNS implicau o luare de

poziție clară şi manifestă în interiorul unui partid care se proclama primul din Franța, şi care voia să atragă de partea să majoritatea artiştilor şi a intelectualilor, ca, de exemplu, Picasso.

Trebuie să punem pe seama emoției numeroasele mențiuni făcute, în contribuțiile lui pentru *Lettres françaises*, la toți martirii, la poeții asasinați de nazism: Desnos, Pierre Unik, Max Jacob, Saint-Pol Roux, etc. Dar din 1947, atunci cînd a început războiul rece şi riscul nuclear, nu se poate opri să nu-şi exprime angoasa :

„Fie ca tot sîngele poeților asasinați, cunoscuți sau necunoscuți, să îi facă să mediteze pe cei cărora le pasă de judecata istoriei, în acest an cînd spectrele morții se organizează în perspectivele uşurătății, în acest an despre care se va spune că s-a complăcut în a exalta nimicniciile atomice şi fraterniățile murdare. Căci nimic nu ar putea apăsa conştiința umană a indivizilor decît această fragilă prietenie a oamenilor pe care o numim poezie." (OC V 157)

Vivres

Nici un text purtînd semnătura lui Tzara nu a mai apărut de la întrarea în război a Franței în septembrie 1939 pînă la Eliberare, decît, sub pseudonim, două broşuri clandestine, reproduse la Geneva în revista *Confluences* în decembrie 1943, şi într-un minuscul fascicol prin grija CNS la Toulouse în 1944. Acestea au un titlu semnificativ: *Ça va* (*Merge*) şi *Une Route Seul Soleil* (*Un Drum Singurul Soare*), ale cărui prime inițiale sînt URSS. Acestea grupează poemele care au circulat clandestin.

Contribuția lui Tzara la perioada pe care istoricii o numesc

Reconstrucție se va face în periodicele artistice şi literare: *Les Cahiers D'art* a lui Christian Zervos, Labyrinthe, condus de Albert Skira la Geneva, *Les Lettres françaises* a lui Aragon şi *Europe*, pe care încă o mai conduce Jean Cassou la Paris, de la reluarea activităților economice normale. În volume, el începe să adune scrierile din perioada dadaistă: cele *Douăzeci şi cinci de Poeme* la care se adaugă un poem inedit, şi *Le Coeur à gaz* (*Inima cu gaz*), în mod curios rămas nepublicat în volum pînă atunci. Asta înseamnă că, în ochii publicului, el vrea să apară ca încarnarea Dada!

Apoi urmează, unul după altul în 1946, trei volume, în care publică poeme scrise în timpul Ocupației: *Le Signe de vie* (*Semnul vieții*) la editura Bordas, ilustrat de Matisse; *Terre su terre* (*Pământ pe pământ*), ilustrat de André Masson la editura Trois Collines la Geneva, într-o colecție coordonată de Lachenal; *Entre-temps* (*Între timp*), cu desenele lui Henri Laurens al editura Calligraphe a lui René Bertelé. Toate poemele care compun aceste volume provin dintr-un caiet manuscris intitulat „Vivres" („Merinde"), dedicat Soniei Delaunay în amintirea soțului ei, la 29 decembrie 1945. în ochii poetului acestea constituiau un tot unitar, care a fost dispersat anul următor din rațiuni editoriale. În timp de penurie, e mai ușor să realizezi trei volume diferite, ilustate de artişti de mare renume, decît un singur volum de proporții mai mari. Tzara practic nu făcea decît să urmeze o strategie pusă la punct în epoca Dada.

Cu *Entre-temps*, poetul care îşi spune Terre se afundă într-un sol strivit, în materia consolatoare şi maternă, singură resursă în fața singurătății psalmodiate „tu singurătate uşor tangibilă". Acesta este momentul care se găseşte în mijlocul acțiunii, cînd poetul îşi plînge tristețea de amant părăsit: „m-am pierdut pe drum / într-atît am vrut să -ți depăşesc prezența". Precum un alt Vigny, el slăveşte valorile liniştii, singurul răspuns superior şi demn pe care îl da poetul durerii: „mergeam semănînd durerea". Cel care se considera înainte un pastor al cuvintelor se închide de acum în mutism, acuzînd limbajul însuşi. Focului devastator şi distrugător din *L'Homme approximatif* urmează acum cenuşa. Lumina păleşte. Totuşi, poetul nu-şi acceptă soarta, el continuă să spere: „speranță ziua ta e larg deschisă". Clişeele, locurile comune, expresiile toutes-faites, ceea ce dadaismul numea „o mică nebunie colectivă a plăcerii sonore" revine în forță, ca pentru a da cuvîntul poporului. Dar acestora le impune un tratament personal care le dezarticulează, transferînd obiectelor proprietățile umanului. Astfel, poetica savantă, centrată pe teme individuale, produce o operă accesibilă celor mulți. Aragon comentează:

„O! poezie care semeni cu marea muzică, ea permite întotdeauna să te legeni pe tine însuți, să uităm temnița strîmtă a cuvintelor, şi care vorbeşte mai mult decît să se înțeleagă pe sine însuşi, ea coteşte ca marile fluvii pe care trunchiurile plutitoare tot timpul se vor îndrepta înspre mare, şi mă pierd în ea, şi mă ascult în cuvintele i, şi mă privesc, o! Poezie în care înnotătorul nu mai are picioare, pe care curgerea îl poartă, şi care se recunoşte totuşi în această lume prin sarea mării..." (citat în OC III 603)

Inițial apărute în aceleaşi condiții de clandestinitate, majoritatea poemelor din volumul Le Signe de vie cer, pentru a fi bine înțelese, să ne gîndim la condițiile în care au fost scrise şi la contextul istoric pe care îl evocă. Tzara va afirma în conferința să despre suprarealism şi perioada de după război: „Oricum, poezia s-a scufundat în istorie pînă la gît, dacă pot să mă exprim astfel. Ea nu ar fi ceea ce este, ceea ce nu este, dacă războiul din Spania nu ar fi pătruns-o ca un cuțit, dacă München nu ar fi făcut-o să roşească cu acel roşu care este cea mai exaltantă culoare pe care o cunoaştem pînă acum, dacă Vichy nu ar fi fost ruşinea în care durerea însăşi ar fi fost muiată în sîngele atîtor inocenți şi dacă naziştii nu i-ar fi oferit acest suflu care a suscitat vîntul de revoltă insurecțională, şi sîntem încă prea tineri pentru a-i măsura gloria şi puterea." (OC V 59) Acest lucru se aplică, explicit, la poemele „Pentru Antonio Machado", „Vltava", „Mîna neagră"; de fapt, acesta se aplică la toate poemele din volum. Tzara evocă invazia, exodul, deplasările impuse. Duşmanul, omniprezent, ia figura animalelor de pradă: lupul, corbul, cioara, fără a preciza mai multe, pentru că asta ar însemna, prin descriere, să facem poezia să decadă. Nici o denumire convențională, nici o imagine tradițională. Aceste cîntece de disperare, de linişte şi de speranță încarnează adevăratul spirit al Rezistenței:

rîsul să se spargă pe durerea care urcă
în aerul cascadei care umple fugile verii
şi sănătatea piepturilor ca printre morți
marş al speranței somnambule spre
meterezele forței sale (OC III 385)

Acesta este tonul care îl defineşte pe Tzara, această dialectică a disperării şi a speranței violente, a particularului care exaltează generalul. Tematica volumului reiese de aici: părăsire a poetului într-o opacitate nocturnă accepatată în sfîrşit; memoria este invocată ca o umbră de acum benefică, exaltînd peisajele de altă dată, strada înstelată, libertățile care trebuie restaurate.

Volumul *Terre sur terre* (*Pamînt pe pămînt*) (din care un poem, „Un soir"-„O seară", este reîntoarcerea *Regelui de Aulnes* a lui Goethe), marchează foarte clar evoluția

poetului de-a lungul anilor de război pînă la Eliberare. El trece de la rezistența pasivă, de la tăcere şi aşteptare, la revoltă şi la seninătatea recîştigată. Prima dată, „în inima sfîşierilor / aşteptarea se transformă în flacără", pentru ca apoi să descrie certitudinea luminoasă a omului care se oferă „celei mai frumoase celei mai minunate flăcării viitoare". Din cauza circumstanțelor istorice şi personale, poetul s-a adîncit în tăcere pentru a a realiza o mai bună cunoaştere de sine, pentru a triumfa de propriile lui slăbiciuni: „în liniştea în care te descoperi / te tine însuți învingător al imaginii tale impure". Doar cu această condiție îi va fi posibil să nu se lasă pradă disperării „cu gust de fragă". Dacă , mai bine decît oricine în epocă, Tzara a ştiut să exprime suferința umană în aceste vremuri de dispreț, dacă a luat poziție față de această sălbăticie dezlănțuită deodată fără ca totuşi să renunțe la cîntecul lui profund, e pentru că ştia care este prețul violenței şi al mîniei.

El regăseşte violența primelor sale scrieri răzbunătoare, opunînd distrugerea distrugerii: „desfaceți barajele / curgerea cadavrelor lichide să ne dărîme zidurile", chemînd la o luptă contra răului pe care nu-l numeşte niciodată. În mod excepțional, o referința precisă marchează ridicarea patriotică ce „a văzut secînd angoasa la marginea izvoarelor / şi extazul apelor spălînd furia", imaginea arătînd în mod exact acea captare de enrgie care îi transformă pe civili în franc-tirori.

Aici Tzara regăseşte în mod natural tonul poeților tragici. Dacă formele şi cauzele conflictele nu sînt aceleaşi, poetul, în mijlocul luptelor îi îndeamnă pe semenii lui la organizare, la rezistență. Desigur, poezia nu s-ar putea substitui eficacității practice, dar ea contribuie la aceasta prin înflăcărarea spiritelor. Ne putem mira că Tzara vorbeşte constant de el în aceste circumstanțe. El e ca toată lumea, pierdut în mulțimea anonimă:

dar ce importanță are singurătatea
sete de lumi de vin amar
sînt aici nu sînt nicăieri
oțelul unui cer mai viu
iarna îl arde şi îl veghează
la căpătîiul furiei mele (OC III 421)

Ceea ce spune poetul, funcția să principală, pe care o ignoră toți ceilalți oameni, este speranța. Nu o speranța ca virtute teologală, ci pur şi simplu certitudinea umană că lumina va fi regăsită în curînd, la fel ca şi blîndețea, fericirea, parfumurile pămîntului primăvara:

acoperişul îşi coboară pleoapa şi trecutul surd de piatră
care se mişcă în falii
scînteierile cristalului şi-a deschis trandafirul fugar
l-am văzut sărutînd cerul teribil
doar o singură aruncare tu la mijloc
doar o promisiune fuga unui surîs
joaca de-a şoarecele şi pîşi ca iată iubirea tandrețea
ridicați masa la întoarcere
malul se vede
bună ziua soare în mînă (OC III 406)

Nimic mai material, mai comunicativ, decît această credință proclamată în fiecare poem, pînă la formula finală, care nu este nici profeție nici rugă, ci doar perfectă asigurare, acceptare, venire, sărbătoare:

pămîntul să se coboare pe pămînt
şi să-şi multiplice sămînța domniei (OC III 440)

Pentru criticul (şi poetul) Georges-Emmanuel Clancier, aceste trei volume prezintă aceleaşi trăsături: „sobrietate care oferă acestor versuri puterea lor de penetrare şi de emoție, ritmul confundat cu cel al vocii interioare pe care pare să-l pronunțe poemul, conținutul simplu şi uman al inspirației (...). Opera lui Tzara se hrăneşte, de multă vreme, din istoria pe care nu o separă de oroarea sau de speranța caracteristice vremii noastre (...) dar ea nu comite niciodată greşeala de a nu fi decît un comentariu liric al circumstanțelor. Tragicul cotidian curge în ea ca sîngele în corp: nici o abstractizare, nici o elocvență, nici un pitoresc nu vin să compromită poemul; aici nu este decît poezie, o mare poezie care, prin destinul poetului, luminează condiția umană." (citat în OC III 617)

În următorii doi ani Tzara compune şi publică lucrări importante, consolidîndu-i poziția de poet în epocă: în 1947, *Morceaux choisis* (*Fragmente alese*) la editura Bordas, apoi *Le Surréalisme et l'après-guerre* (*Suprarealismul şi perioada de după război*) la editura Nagel (care, înainte de a se specializa pe turism, avea o colecție de filozofie, coordonată de François Erval); în 1948, o a doua ediție a volumului *Midis gagnés*, în care apar poezii noi şi desene de-ale lui Picasso, la editura Skira; în 1949, *Sans coup férir* la Aubier, şi magnificul *Parler seul* (*Vorbeşti singur*) împreună cu Miró.

Cu *Sans coup férir*, Tzara reia forma poemului dramatic, elaborat cu *La Fuite*, schimbînd formula. El se transformă în narator al iubirii dintre Anaïse şi Instrisaire, două personaje care şi-ar risipit fericirea fără să-şi dea seama. Personajele sînt proiecții imaginare ale povestitorului care profită de acest lucru pentru a vorbi despre el însuşi, pentru a pleda pentru greşelile pe care le-a făcut, pentru a evoca situația nouă care-i schimbă sensul cuvintelor de altă dată. pentru el, noaptea aduce cu sine amintiri din copilărie, imagini fragmentate şi luminoase ale trecutului. El visează astfel la acest cuplu care îşi face jurăminte, într-un peisaj campestru; cei doi eroi, ieşiți din această reverie, îşi imaginează că se duc la mare, bucurîndu-se de toate plăcerile vieții, iau avionul dar se trezesc într-un cuib de iarbă pe care nu l-au părăsit, de fapt, niciodată. Poetul îi interpelează, le arată apusul. Ei se duc la cinema, unde imaginile din toate filmele se telescopează. Poetul, pianist în săli obscure, se întoarce spre ei şi le reproşează această dragoste pierdută. În contrapunct, obsedant, refrenul vorbeşte de un taur care-şi vinde scump pielea în Spania.

Nu trageți în pianist
Am făcut tot ce-am putut

Parler seul este, înainte de toate, une dintre cele mai magnifice realizări ale ediției de artă, cu 72 de litografii de Miró, care dialoghează cu poetul. Trebuie să fi ținut volumul măcar o dată în mîini pentru a-ți da seama cum doar o veche complicitate, o aceeaşi căutare a simplității, o aceeaşi atenție a spiritului, o aceeaşi puritate a spiritului celor pe care-i denumim bolnavi mintali a permis acest miracol editorial, care proiectează imediat cititorul în universul umanității, bineînțeles că suferindă, dar nu lipsită de umor sau de veselie.

Am spus-o deja, Tzara a compus acest poem atunci cînd era găzduit la spitalul psihiatric al lui Saint-Alban, în Lozère, unde a avut lungi conversații cu pacienții de acolo, împrietenindu-se chiar cu unii dintre aceştia. De atunci, poezia lui încearcă nu să vorbească în locul lor, dar din punctul lor de vedere, printr-un fel de empatie de care puțini poeți sînt capabili. El îi individualizează, le observă privirile, relatează multiplele sarcini ale infirmierelor, rătăcirile fără scop. Reuşita acestor poeme rezidă în faptul că Tzara nu ne lasă sentimentul ca poetul face o experiență lingvistică. El îşi pune practica poetică la dispoziția unei foarte puternice chemări afective pe care a simțit-o la interlocutorii săi.

VI.

***De mémoire D'homme* (*Despre memoria omului*)**

(1950-1963)

Spre marea noastră uimire, din anii 50 pînă la moartea lui, Tristan Tzara îşi recîştigă poziția licantropică anterioară. Această atitudine s-a îmbogățit, în mod paradoxal, în perioada Rezistenței şi a luptelor discrete din interiorul partidului comunist, unde, un timp, în locul lui Picasso, a „decorat" politica culturală. Sincer de cele mai multe ori, dar frînînd, din cînd în cînd, excesele obişnuite ale prietenului său Aragon. Poezia să , am văzut, nu a fost niciodată supusă vreodată unei doctrine, nici vreunei circumstanțe, nici vreunui angajament. De acum, el se implică în explorarea memoriei sale, a timpului trăit, „şi sîngele fierbînd în cursele noastre pierdute şi a timpului pierdut, căruia nu-i găsim vreun sens".

Fără îndoială că datorită acestei practici foarte personale a artei poetice a scăpat el de cadrele gîndirii preformate şi a înțeles altfel mişcările de protest din rîndul intelectualilor din țările comuniste vizitate, în special Ungaria în 1956. După ce a spus adevărul şi şi-a făcut datoria de intelectual, el a preferat să se închidă în tăcere decît să dea ocazia presei burgheze să îi critice vechii tovarăşi. Şi din cauza practicii sale personale a poeziei el s-a livrat acestei lungi căutări a contradicțiilor creatoare în practica poetică din trecut, la Villon şi Rabelais. Mişcarea colectivă a gîndirii este atît de puternică incit îi vor trebui cincizeci de ani pentru a absorbi noutatea, sau măcar pentru a avea

curiozitatea de a o descoperi, astfel că, la sfîrşitul vieţii, Tzara va fi mereu solicitat pentru a ţine conferinţe despre Dada. După republicarea celor *Şapte Manifeste Dada*, acesta va fi chiar ultimul său subiect de discuţie în interviul luat de ziarista Madeleine Chapsal. Ar trebui acum să fac portretul lui Tzara ca istoric al mişcării Dada.

Criza morală

Tzara nu a întrat în partidul comunist din raţiuni politice ci din sensibilitate. Am văzut, familiarizat cu teoriile lui Marx-Engels cît şi ale lui Freud, el se purta ca un tovarăş de călătorie, nerăzbunîndu-se decît pentru cauze care îl mişcau profund, ca, de exemplu, războiul din Spania. O dată cu Ocupaţia, el a cunoscut şi apreciat solidaritatea, căldura umană pe care o produce apropierea dintre prieteni. Dar el nu s-a implicat în organele politice ale Partidului, mulţumindu-se să îşi folosească talentele în organismele culturale precum Comitetul Naţional al Scriitorilor (despre care ştim că la origine grupa diferite tendinţe ale Rezistenţei). Delegat al acestei organizaţii pentru sud-vest în perioada ei de clandestinitate, e firesc ca Tzara să se ocupe apoi de funcţiile de conducere, să ia iniţiative. Astfel va asigura secretariatul unui comitet internaţional pentru eliberarea lui Nazim Hikmet, poetul turc încarcerat la închisoarea din Brousse din cauza opiniilor sale comuniste. Protestul său este fondat pe o apărare a poeziei înalte pe care a atins-o în ciuda condiţiilor potrivnice: „Poezia populară i-a dat lui Nazim, prin elementele limbii sale imaginate, conştiinţa imensului rezervor de sentimente de libertate de unde sufletul poporului îşi ia hrana spirituală, suferinţa şi bucuria." (OC V 191)

La fel, începînd cu 1950, Tzara susţine cu fidelitate iniţiativa Elsei Triolet (înlocuită de partid) denumită Bătălia Cărţii, pentru promovarea literaturii, mai ales cea a autorilor membri în partidul comunist. O anecdotă savuroasă, repetată la nesfîrşit, îl prezintă dedicînd, imperturbabil, volumul *Grains et issues* unei mulţimi de ţărani care disprețuiau lucrările teoretice ale lui Geraudy şi Kanapa. Unii (bineînţeles că ţăranii nu puteau face diferenţa, pornind de la copertă, între un volum de poezie şi un tratat de agricultură) au tras de aici concluzia că lui Tzara nu îi păsa cine îl citeşte. Eu cred că noii cititori aveau curiozitatea să ştie ce ar putea spune un poet despre evenimentele actuale.

În acest sens, atitudinea lui nu este diferită de cea a lui Picasso, pe care, de altfel, încearcă să o explice, cu toate nuanțele, cititorilor revistei *Lettres françaises*. Cînd, în august 1950, Picasso oferă o sculptură în bronz, *Bărbatul cu oaia*, primăriei din Vallauris, el face legătura dintre aceasta şi războiul din Coreeea, şi explică:

„Se va spune că, în timp ce în Coreea se auzeau mitralierele şi populația pacifică era doborîtă pe aripile celor ce aduc dezolarea, în orăşelul Vallauris, Picasso a ştiut să încorporeze voința de a trăi, simplă dar atît de înrădăcinată, a milioane şi milioane de ființe, într-un viitor minunat, țintă a tuturor speranțelor. Cînd o sculptură de importanța Bărbatului cu oaie atinge această intensitate a elanului şi universalului, este de prisos să analizăm gîndirea plastică ce i-a precedat conceperea. Doar semnificația ei contează, sensibilitatea pe care o exprimă, direcția pe care o imprimă sentimentelor omului la un meomnt dat din istorie." (OC IV 377)

Într-adevăr, Tzara pledează pentru el însuşi, explicînd, prin opiniile plastice ale lui Picasso, propria să poetică, după războiul din Spania. El va spune mai precis la Roma în timpul unei conferințe despre Picasso: pentru numeroşi poeți, poezia a luat-o pe un alt drum, devenind o armă de luptă, plecînd de la circumstanță pentru a atinge umanul şi universalul.

Mai puțin decît Picasso (care, oricît de contestat ar fi fost, a făcut portretul tînărului Stalin, publicat pe prima pagină a revistei *Lettres françaises* la vestea morții acestuia), şi, spre deosebire de Aragon şi Éluard, nu preaslăveşte meritele lui Stalin. Tace în timpul procesului lui Rajk şi Slansky, care, totuşi, la fel ca procesele de la Moscova între 1936 şi 1939, i-au pus pe gînduri pe mulți comunişti. De asemenea păstrează tăcerea cînd tovarăşul Krucitciev, într-un raport celebru la al Xxlea congres al PC al Uniunii Sovietice, prezintă crimele lui Stalin.

Totuşi, circumstanțele îl fac să îşi spună foarte deschis părerea despre invazia Ungariei. Cum participase la traducerea poemelor lui Attila Joszef, a fost invitat zece zile la Budapesta, în octombrie 1956. pleacă însoțit de Jean Rousselot, primiți de Tibor Tardos, un scriitor care a participat la Rezistența din Franța, care îi conduce la Cercul Petöfi (cercul reunea intelectuali şi sindicalişti contestatari), unde el înțelege substraturile revoluției care se derulează sub ochii săi. L-a revăzut, de asemenea, pe vechiul său prieten Gyula Illyes la malul lacului Balaton. La întoarcere, el îi propune lui Aragon un

articol-mărturie pentru *Lettres françaises*. Prudent, acesta îl refuză („înțelegi, nu e momentul. Ce-ar zice partidul? Etc."), astfel că Tzara nu are decît o singură soluție, să -şi încredințeze certitudinile Biroului de presă ungar de la Paris, care le va difuza agențiilor de presă şi ziarelor interesate. Tzara ştia foarte bine, şi o şi spune în materialul său, că doar presa burgheză va dori să publice acele păreri. Dar lui îi este imposibil să tacă, atunci cînd soarta unei națiuni este în joc. El ştie că Cercul Petöfi nu este format din reacționari, că este reprezentantul proletariatului pentru noile idei, că formulează aspirațiile la libertatea de expresie, sistematic înnăbuşită de regimul sovietic. Face elogiul nivelului intelectual şi cultural al țării, recunoaşte avantajele obținute de muncitori şi nu este de acord cu anumite revendicări extremiste pentru o „independență totală" care nu ține cont de contextul geopolitic. Totuşi, el mărturiseşte că destalinizarea care se realizează, la inițiativa intelectualilor şi cu ajutorul guvernului lui Imre Nagy, nu are nimic contra-revoluționar. Chiar din contra, în dreapta linie a celui de-al XX-lea Congres, acest lucru aduce un răspuns concret la întrebările numeroşilor membri ai partidului din Franța.

Aşa cum a fost prevăzut, presa preia această declarație, care nu avea decît o vină, şi anume aceea de a spune clar ce petrece în lumea politică. la 6 noiembrie, tancurile sovietice erau la Budapesta.

În acelaşi timp, şi din aceleaşi motive, Tzara lansează o petiție în sprijinul poporului polonez, în interiorul partidului. Este susținut de Victor Leduc, vechi adversar al lui Thorez. Amîndoi sînt convocați de Comitetul central al PC, care le reproşează o activitate fracțională şi, în acelaşi timp, o dorință de a da lecții morale partidului[48]. Tzara, a cărui atitudine este apreciată de un anumit număr de intelectuali care încep să-şi exprime deschis îndoielile, începe prin a subscrie unui text de Sartre care condamna represiunea din Ungaria. Se opune deschis unui Laurent Caşa nova, pe care faptul de a minți un popor întreg nu-l mişcă, dar refuză să meargă prea departe şi să facă jocul dreptei. Dovada este că, în acelaşi timp, el dă la *Lettres françaises* un articol, „Paul Éluard în față oricărei probe", un fel de prozopopee cu ocazia celei de-a treia aniversări a morții poetului, cînd profită pentru a se implica în discuțiile din interiorul partidului: „Speranța ce ne-a fost măsură comună trece acum printr-o criză a cărei gravitate nu ar

[48] Vezi: Alain Cuénot, "L'engagement politique de tr t de 1944 à 1963 », *Itinéraires et contracts de culture*, nr. 29, p.50. Autotul face apel la arhive ale Comitetului central al PCF

trebui ascunsă. Poate că aceasta este necesară dezvoltării fervorii care ne animă. Celor care închid ochii în mod deliberat pentru a putea spune că n-au văzut nimic, celor care îşi afundă capul în nîşi Paris pentru a ne facem să credem că nu se întîmplă nimic, celor cărora exemplele trecututlui le oferă un alibi pentru imobilitate, amintirea lui Éluard ar trebui să le fie reproş şi avertisment." (OC V 665) Într-adevăr, fraternitatea lui Éluard, dragostea lui pentru toţi oamenii ar trebui să le deschidă ochii şi să-i facă să înţeleagă pe cei care l-au iubit şi admirat că orice întîmplare trebuie privită cu căldură umană. În schimb, arhonţii partidului rămîn fermi în convingerile lor greşite. Trebuie aici să ne imaginăm tristeţea lui Tzara care a reacţionat din cauza unor raţiuni morale la o situaţie căreia îi cunoştea apărătorii şi consecinţele. E disperat că nimeni nu vrea să-l asculte, şi, în aceste condiţii, se întoarce la licantropia lui nativă.

După cîte a spus şi scris, nu mai există nici o cale de împăcare cu suprarealiştii, deşi Tzara nu e departe de a fi de acord cu poziţia unui Breton, şi el prins într-o capcană asemănătoare, nemaiputînd publica decît în ziare de dreapta atunci cînd vrea să-şi exprime opiniile asupra evenimentelor. Şi revolta era inevitabilă, o dată cu revenirea lui De Gaulle la putere, se ştie în ce condiţii, prin continuarea războiului algerian. În timp ce partidul nu este de acord cu reţelele de ajutor pentru FLN şi cu ideea de nesupunere, Tzara îşi asumă cîteva responsabilităţi, printre care aceea de a semna Manifestul celor 121 prin care, în septembrie 1960, intelectualii îi sprijineau pe cei care refuzau să ridice armele împotriva algerienilor. Şi aici e o chestiune de morală. Foarte pesimist în ceea ce priveşte rolul intelectualilor, el nu e departe de gîndul că nu a fost vreodată bun de ceva:

„Trecînd în revistă evenimentele la care am luat parte ca scriitor şi care s-au soldat cu un relativ eşec: Frontul Popular, Războiul din Spania, Rezistenţa, manifestaţia din 21 mai 1958. De fiecare dată cînd am crezut că facem un pas înainte către ideea de libertate umană, totul a fost luat de vînt. Scriitorul care sînt , care va acorda o mare importanţă valorilor spirituale, a văzut de fiecare dată interesele, plăcerile facile să fie primordiale şi să permită, în ultimă instanţă, ca un scandal precum cel cu războiul din Spania să se poată prelungi în ruşine şi tortură." (OC V 438)

spune el în noiembrie 1960 ca răspuns unei anchete a revistei *La Nouvelle Critique*. Incorigibil, el găseşte, totuşi, o speranţă în vocea intelectualilor şi în solidaritatea pe care o poate simți față de cei care luptă pentru libertățile esențiale.

Iată că Tzara nu a părăsit familia spiritului, dar contribuția lui la marile dezbateri ale epocii este apropae nulă. Rarele articole pe care le încredințează revistei *Lettres françaises* sînt, cu excepția unui articol care evocă asasinatul fraților Rosselli de către susținătorii lui Mussolini la Paris în 1957, extrase din scrierile în pregătire sau cronici artistice. Trăieşte, totuşi, satisfacția să vadă că Aragon continuă să-l sprijine, mai ales cînd o pagină întreagă a săptămînalului este consacrată cercetărilor sale asupra operei lui Villon. În săptămîna morții sale, ziarul publică articolul său „Despre Boticelli", acest pictor renascentist, precursor al cubismului, pe care, într-un fel, l-a redescoperit. Doar că articolul „Despre cultura africană" nu va apărea decît postum, la începutul anului 1964.

Pentru mulți observatori ai acelei perioade, Tzara pare să fi dispărut de pe planul literar, pentru a nu se mai ocupa decît de colecția să de obiecte africane şi oceaniene, sau pentru a juca şah cu prietenii lui din totdeauna. Asta doar dacă se uită volumele şi antologiile de poezie pe care le oferă regulat spre publicare, reîntoarcerea lui reflexivă asupra mişcării Dada cu ocazia expozițiilor şi eseurilor care încep să fie din ce în ce mai numeroase, şi, mai ales, munca intensă de cercetare a anagramelor, asupra cărora ne vom opri şi noi acum.

Munca memoriei

La sfîrşitul anilor 40, Tristan Tzara se gîndeşte să-şi adune poemele de după război într-un volum intitulat „Profond présent" („Prezent profund"), aşa cum a făcut înainte cu volumul „Vivres". Titlul anunța culoarea, dacă pot spune aşa , voinței de acceptare a actualității, de a-i penetra abisurile. Ar fi vrut să publice împreună următoarele volume: *Sans coup férir* (1949), *Phrases* (1949), *La Première Main* (1952), *La Bonne Heure* (1955), şi o parte din *Le Fruit permis* (1956) şi din *Juste Présent* (1961). Dar acest titlu ar fi semănat prea mult cu unul de-ale lui Blaise Cendrars din 1917, *Profond aujord'hui* (*Profund azi*) şi, cu ajutorul strategiei editoriale, Tzara a

demultiplicat tirajele de lux, cu tiraj mic, ilustrate de Giacometti, Suzanne Roger, Georges Braque, Sonia Delaunay, etc.

Trebuie neapărat citite aceste volume pentru a înțelege ce înseamnă așa-zisa poezie politică a lui Tzara. Termenul trebuie înțeles în sensul lui Baudelaire, adică din punctul de vedere cel mai larg. Poezie politică, aparținînd prin toate fibrele timpului actual, dar neurmîndu-l decît de departe, nereținînd decît ecouri ale conştiinței, refuzîndu-se redondanței metonimice şi referințelor imediate. Poezie politică, în care se unesc lucrurile ireconciliabile, apa şi focul, flacăra şi zăpada. Poezie politică, deliberat în afara practicii contemporane a lui Éluard şi a lui Aragon. Căci ar fi dificil să descoperim în ea un vocabular sau vreo deviză partizană, totul fiind politic, pentru că orice referire la soare denotă furia şi revolta, fervoarea şi satisfacția. Asta înseamnă că el aduce „o importantă contribuție la reînnoirea umanismului poetic contemporan" (Claude Sernet). Nu voi aduce ca dovadă a acestei afirmații decît un poem, „Liberté", din volumul *Miennes* (1955):

„La umbra nucului încărcat cu orgoliul grădinarului, simțeam cum imi încep să-mi curgă lacrimile. Gustul lor le preceda, topit în tot corpul. De ce plîngeam? Nostalgia nu făcea referință la trecut, la fragilul trecut, nesesizabil şi mobil, nu aveam decît viitorul în cap, nerăbdarea surdă se lovea de perspectivele strîmte.

Prin sticla lupei care mărea lacrimile pe care începusem să le număr aveau forme perfecte de treflă, frunză, ramuri fără nume şi muncă nesfîrşită a insectelor pe un teren ridicat la înălțimea conştiinței.

Chiar şi azi tandrețea acestei amintiri reuşeşte să învingă cimentul închisorilor care uneori se încorporează în jurul meu. Libertății, de atunci, nu am încetat să-i deschis larg porțile, porți." (OC IV 214)

Ca pentru Picasso, dacă nu am şti ca Tzara a aderat la un partid politic, nu am şti nici că s-a înscris într-o ideologie partizană.

Nu vreau să trec sub tăcere poemele cele mai explicit politice, „Pentru Robert Desnos", „Primăvară la est", „Strigătul tău, Spania", de exemplu, născute în circumstanțe foarte precise şi foarte revoltătoare. Nu există nimic didactic în aceste exemple, dar, prin faptul că evocă contextul evenimentelor, există o grijă de a se ridica deasupra dramei, şi motive de a crede în forța oamenilor.

Luînd-o, de la primul nivel al fiecărui poem, apoi ajungînd la nivelul superior al fiecărui volum, şi chiar a fiecărei grupări de volume, putem ajunge la dialectica lui E tot timpul acelaşi lucru, de la constatare la revoltă apoi la transformarea acesteia în cîntec de speranță. Cu cea mai mare bogăție a expresiei figurate, aceeaşi amploare a suflului, aceeaşi tensiune a poemului între doi poli complementari ai durerii şi ai fericirii.

Totuşi, fiecare poem îşi conservă autonomia, culoarea individuală a circumstanțelor care l-au produs. Fiecare dintre motivele pe care le repetăm ca pe atîtea constante poetice: angoasa, durerea, sentimentul vidului, rănirea morală, sau, dimpotrivă, lumina fraternă, beția apei, frunzele, păsările, cîmpiile deschise, toate acestea au un sesn diferit în funcție de context. Aşa se întîmplă cu „fructele armei" sau „arma durerii", cu grîul, cu măceşele, care populează universul imaginar al poetului precum arborele şi izvorul, pămîntul şi cerul. Se detaşează astfel o viziune a omului credul impenitent, care, la urma urmei, nu găseşte pe nimeni „în spatele jaluzelelor încordate" sau, din contră, a copilului care îşi dansează viața şi frica, care îşi plăteşte cota-parte.

Trebuie să credem că Tzara nu a renunțat niciodată la optimismul său furibund, pentru că şi în 1961 chiar, „cîntînd grăbit", el publica, cu titlul *Juste présent* (*Prezent just*), cîteva din poemele sale vechi, constituind, în acelaşi timp, arta să poetică şi testamentul său. Sîntem mişcați de sensibilitatea permanentă a poetului față de ambivalența lucrurilor şi aființelor, față de unitatea contrariilor pe care le exprimă în mod constant. Dacă, în mod excepțional, el se lasă purtat de exprimarea durerii, singurătatea lui, sentimentul de gol etern şi actual, iluziile trecute, încercările, mizeria şi durerea existenței, nebunia iubirii unice, dacă spune cum a trecut toată viața pe lîngă abisul pascalian şi s-a revoltat necontenit împotriva vidului, pentru a adăuga imediat că, de fapt, cunoaşte de acum sensul vieții, că libertatea „întinsă mereu între viața şi moarte" îi iluminează existența, că a regăsit dragostea şi forța acesteia, că „lumea se populează de prietenia promisă şi ținută", că trăieşte pe pămînt şi nu în abstracțiunea amintirilor zaharisite, pentru a anunța o eliberare colectivă a umanității. De unde afirmarea unei funcții înalte a poeziei, care trebuie să repovestească tinerețea arborescentă, „fericirea în iarbă" şi „bogații roibi", căldura incantațiilor. Misiunea poetului este, în acest caz, de a

ilumina prezentul, de a face să tacă urîţenia şi tristeţea lumii, de a afirma deschis speranţa.

În contextul pe care tocmai l-am prezentat, dintr-o dată, în februarie 1953, pe cînd pregătea o conferinţă despre Éluard pentru străinătate, Tzara a simţit imperioasa nevoie de a-şi întrerupe munca pentru a compune un poem despre memorie şi despre resentiment, *À haute flamme* (*La flacără înaltă*).

Am uitat prea mult care este funcţia poeziei, aşa cum o indică prea bine Éluard, aceea de „a putea spune totul", astfel că ne putem mira de tonul acestui poem, de aspectul său recitativ. Aici, Tzara se inspiră din *Tragiques* de Agrippa d'Aubigné pentru a-şi evoca parcursul personal (dublat de un parcurs colectiv) în timpul exodului din iunie 1940. El relatează etapele acestuia, progresia vehiculului în ritmul mulţimilor neliniştite, purtîndu-şi bagajele sărăcăcioase, ascunzîndu-se în şanţuri cînd treceau avioanele de luptă, şi îşi aminteşte scenele identice din războiul din Spania. Printr-un salt brusc în timp şi spaţiu, vorbeşte despre masacrul de la Oradour, ruşine a umanităţii, cu atît mai ruşinos cu cît e foarte apropiat de libertatea recîştigată.

În acelaşi ritm, memoria e aprofundată, prin straturi succesive, subliniind diferenţele dintre războaie, şi fericirea descoperirii Parisului în 1920, mulţimea de prieteni, „ziua născîndu-se la fiecare pas", şi apoi Zürichul în care poetul s-a deschis iubirii şi noii poezii. Nici un regret în acest parcurs memorial, nici o nostalgie, doar izbucnirea versului, izbucnirea rîsului. Reînnodînd firele trecutului, Tzara mai găseşte motive de a spera, de a lupta şi de a crea.

Jean Marcenac comentează în *Les Lettres françaises*:

„Toate raţiunile aruncării sîngelui către cer şi de a blestema se regăsesc în opera lui. Citiţi totuşi *À haute flamme*, care începe prin convoiul cuvintelor şi al exodului, în înfrîngere, în scufundarea speranţelor pe care le-a recucerit apoi, cu îndîrjire, timp de douăzeci de ani, în care amintirea războiului din Spania se amestecă cu prezenţa războiului în Franţa, în care chipurile care se grăbesc sînt acelea ale prietenilor morţi, în care e din nou prezent tot ceea cea conta cîndva pentru Tzara, şi în care, totuşi, toate motivele unui om nu de a se reîntoarce spre trecut, cu de a-l trezi în el şi de a trage cortina de pe acea lume, toate acestea sînt amestecate de eterna tinereţe a poetului, care

priveşte spre viitor. (...) Un trecut regîndit, care nu îşi aduce în prezent regretele, ci ajutorul. De la propria lui istorie, un om trece la istoria comună..." (OC IV 620)

Poetul aparent îmblînzit trăieşte o renaştere a flăcărilor, a amintirilor şi a revoltei, dar acestea sînt trimise în universul întreg şi se transformă. Lupul vorbeşte aici.

După ordinea compoziției (nu cea a publicării care apare în *Operele complete*), vine apoi *De mémoire de l'homme* (*Despre memoria omului*), acest al doilea volum de amintiri, pe care trebuia să-l ilustreze prietenul Picasso. Tzara îi indică acestuia compoziția, o alternanță de versuri şi proze în patru părți care, vom vedea, ne duc cu gîndul la tripartiția dialectică:

1. *Timpul distrus. Plecarea fără cauză sau scop, elanurile dezordonate care nu pot duce decît spre insatisfacție;*
2. *Dezertorul, cel care a fugit din realitate vieții şi care moare în pădure;*
3. *Ordinul de a tăcea. Amintirile, pentru a putea fi anihilate, trebuie aduse în conştiință. Doar cu prețul acestei negări poate viața să ia o anume direcție;*
4. *Greutatea pămîntului. Revolta izvorăşte din memoria comună a oamenilor şi nu în cea a individului. Direcția acestei noi plecări este dată de cucerirea libertății, care este dragostea.*

Aceasta, bineînțeles, nu este decît o schemă care indică mişcarea poemului care nu are nimic explicativ în el. (OC IV 587)

El explică în continuare că individul trebuie să treacă prin aceste etape, prin aceste contraste ale susului şi josului, prin disperare, pentru a atinge exaltarea. El adaugă: „poemul nu are în el nimic filozofic şi, în ultimă instanță, s-ar putea ca eu să fiu singurul care să poată da această explicație."

Pentru ilustrații, el indică mai multe scene, pe care le consideră cele mai importante, care ar merita atenția pictorului. De fapt, acesta, cuprins de o sfîntă fervoare creatoare, îşi va muia mîinile în cerneala tipografică şi, fără ajutorul pensulelor, va oferi un echivalent plastic la ceea ce tocmai citise. Se poate spune că volumul, scos în foarte

puține exemplare, este o raritate bibliografică, şi unul dintre cele mai frumoase exemple de dialog între poet şi artist.

În prima parte, *Timpul distrus* (titlu ambiguu, desemnînd în acelaşi timp efectul şi agentul, timpul abolit şi distrugerea provocată de timp), poetul convoacă o memorie chinestezică. Viața trecută se reconstruieşte nu în ordine logică ci în funcție de impresiile care revin în memorie. Printr-un fel de monolog interior, subiectul se dedublează: bărbatul de cincizeci de ani alternează cu tînărul învingător de douăzeci de ani. De unde tonul înțepător care se degajă din aceste replici, uneori cu efuziuni profetice, nu fără un umor foarte riguros în aceste circumstanțe.

A doua parte, Dezertorul, compusă începînd cu 1946, este în relație directă cu prima parte, dezvoltînd aceeaşi tematică. Aici poetul se focalizează pe tinerețea lui de la Paris, subliniindu-i aspectul licantropic, , extrema să singurătate în mijlocul învălmăşelii colective. Pentru a retrăi acea perioadă, Tzara regăseşte practicile lingvistice de altă dată: expresii cu sens schimbat, clişee sparte, personaje din circul animat de Dada. Subiectul nu numai că şi-a pierdut timpul, dar nici nu a ştiu să-l rețină. Dezertorul moarte singur, timpul îi scapă atunci cînd se ridică o nouă auroră:

Dezertorul a adormit. Prin mii de fluturi, s-a auzit moartea. Ce visează el? La ce bun să povestim? Sub visul fiecărui cuvînt, nu există tot timpul timpul care curge? Şi revolta contra acestui timp, şi această fugă, nu sînt ele doar ceea ce înseamnă „a apuca" atunci cînd se apropie amiaza fiecărui lucru? S-a ridicat contra timpului şi viața a alergat puțin prea repede. A vrut să rețină timpul iar zilele au trecut pe linga el. A vrut să dezghioace ziua iar ea s-a evaporat. A vrut ca fiecare lucru al viziunii să îl încadreze frumos, să-l separe, unul după altul, frumos, să-l pună față în față şi, pentru a-l putea privi îndelung, să-l studieze în savoarea lui ascunsă, să-i desprindă pielițele, să-l curețe. A vrut să trăiască timpul. Şi iată că atît de mult l-a dorit, că l-a pierdut. El a pierdut timpul. S-a revoltat şi a dezertat. După ce l-a căutat îndelung (nu mi-ai văzut timpul; nu mi-ai găsit cumva un timp, ar trebui să fie al meu?), el a fugit pe ascuns şi s-a refugiat în pădure. Iarna, negustorii vizitau satele doar pentru profitul traistei şi pentru strălucirea obiectelor lor credule în noul an. Nu aveau timp. Scîrțiitul mobilelor, nisip pentru pus în pantofi, lătratul cînelui la soare, zborul lent al lentilelor, frică albă de lămpile de petrol,

lungimile culoarelor de castel, şopîrlimea-crăpăturimea zidurilor, pudră de zăpadă albă pentru strănutat, cuburi de lichide, lipsuri, amăreli pentru guturaiul autumnal şi pentru creierele solide, zgîrierea bătrînelor, scrisori care nu ajung, vacanţe plătite, somnuri trezite, lemne pentru frig, paste pentru a minţi şi pastile de apă pură, cercei pentru urechile surzilor, miopii măsurate în metri, genele orbilor, pumnii de mormînt, penele fumului, ale invizibilului, cărţi poştale de lins, ţinte de aer, culorile cuişoarelor, nasturi pentru poştele-surpiză, lenea şi alte articole, toate acestea nu costă prea scump, doar că nu aveau niciodată de vînzare timp... (OC IV 98)

A treia parte, *Ordinul de a tăcea* (*Le Boeuf sur la langue*) începe cu un poem în proză care îi rezumă, într-un fel, tot conţinutul. Iată aici începutul şi sfîrşitul, care dau tonul ansamblului:

Viaţa se descoperă dinţilor. Astfel, rocile care ies din golf vorbesc despre vîrstă şi multitudinea existenţelor se plimbă neglijent prin apele lor. Morţilor mele succesive, vaste maxilare calcaroase îşi suprapun abandonul, confund indu-se cu acestea. (...)

Atunci doar plecarea va avea un sens, zgurile vor fi puse de-o parte, timpul vaporizat, scopul consolidat. Va fi dublat de un curaj care, depăşind sentimentele, va atinge memoria somptuoasă comună oamenilor pe parcursul hotărîrii lor. Deja aceasta se exersează pe corzile victoriilor viitoare.

Libertatea se cumpără cu acest preţ şi forţei dragostei îi lipsesc gradele.

Certitudine terestră, la culmea nudităţii vei cuceri prietenia oamenilor. La amiază vom simţi ghimpii resentimentului. (OC IV 103)

După cum ştim deja, expresia franceză „avoir le boeuf sur la langue" înseamnă „a tăcea din obligaţie". Ce înseamnă asta pentru Tzara în 1950? Că s-a abţinut să le spună ce crede celor care l-au dezamăgit? Fără îndoială, dar e vorba mai mult de reprezentarea simbolică a comportamentului lui în timpul războiului, felul său de a interpreta poezia Rezistenţei. După lacrimi, proba nocturnă, experienţa urîţeniei morale, prezenţa obsedantă a morţii, iată că se schiţează astfel conştiinţa colectivă, „noile tendinţe ale lumii", o respingere a memoriei care permite construcţia unei vieţi noi.

Viață care se va dezvolta în ultima parte, *Greutatea lumii*, nu fără un avertisment serios: nu există existență uşoară. „Revolta se hrăneşte din memoria comună a oamenilor şi nu din cea a individului" scria Tzara într-o scrisoare pentru Picasso. Nu există o soluție de continuitate a individualului în colectiv, şi reciproc. Subiectul recunoaşte: „avansez încet", mersul său spre fericirea şi prietenia lumii nu îi disimulează iluziile sau eşecurile. Cît despre colectivitate, „oamenii îşi pierdeau sensul paşilor". Munca memoriei va consta deci în transformarea unui cînt particular în cînt general.

Jean Marcenac va scrie despre acest volum în *Les Lettres françaises*: „Aici, fără îndoială, se găseşte ceea ce impresionează cel mai mult în acest admirabil poem, în descoperirea înaltului secret al cuvintelor, Tzara ne povesteşte o viață asemănătoare atîtor alte vieți, o viață de om care caută cu disperare, cu greutate, în nerăbdare, plictis, tristețe, singurătatea, micile bucurii, experiențele grave şi speranțele nebune, de-a lungul a două războaie şi în incendiul renăscut al lipsei de măsură, drumul speranței rezonabile şi a fericirii posibile." Iar Jacques Gaucheron ca explica: „Orice viața povestită ca o experiență necesară, reluată şi rejudecată. Tristan Tzara nu înfrumusețează nimic. El reia căile atroce, şi dacă anecdota este absentă din această lume poetică unde nu se aude ecoul circumstanțelor, rămîne tot timpul o urmă de patetic arzător, de grandoare, o căutare încăpățînată şi dificilă". Apoi el explică necesara obscuritatea a poetului: „Poezia e ca un limbaj filigranat, în care curge mai mult sau mai puțin secret un cîntec, un desen, o istorie foarte reală, partea din om pe care o descoperim mereu."

„O lume de imagini se găseşte, în straturi stratificate, în corpul memoriei, peste iluziile obscure." (OC IV 213) Acest fragment, extras dintr-un volum de optsprezece volume în proză, *Miennes* (*Ale mele*), prezință obiectivul lui Tzara de a căuta imagini memorabile, continuînd tematica din *De mémoire d'homme*. El prezintă astfel jocul şi dez-jocul uitării. O veche imagine, pierdută într-o margine a memoriei, serveşte drept punct de plecare pentru poemul care dezvoltă o meditație despre iluziile învinse, fricile dominate ale copilăriei, atmosfera protectoare, şi întotdeauna acest moment licantropic, această izolare care e trăită cu o mare intensitate şi fervoare. Încet-încet, se ajunge la actualitatea prezentă, şi învățăm o lecție despre existență, o morală definitivă.

Paralel cu această poezie memorială, Tzara îşi continuă invenţiile, ca şi cînd s-ar juca, şi anume compunerea unor scurte fragmente, ca, de exemplu, un poem perpetuu precum „Trandafirul şi cîinele" care, decupat şi pus pe un disc la fereastră (ca un disc de staţionare) îi furnizează cititorului o lectură pentru toată viaţa. Un editor s-ar putea inspira din acest poem pentru a ne poetiza viaţa cotidiană. Raymond Queneau va relua ideea, în alt fel, în volumul său *Mille milliards de poèmes* (*O mie de miliarde de poeme*). De fapt, Tzara nu încetează să compună mici poeme, într-un ritm rapid de octosilabe, care vor fi reunite după moartea să sub titlul colectiv de *Quarante Chansons et déchansons* (*Patruzeci de cîntece şi dezcîntece*). Se observă astfel distanţa dintre subiectul poemului şi poezia însăşi.

Aici aş vrea să atrag atenţia cititorului asupra unui fenomen comun mai multor poeţi, pe care Tzara îl ilustrează exemplar. Nu poţi fi poet toată viaţa. Aş putea spune chiar că cu cît mai devreme poetul şi-a investit această funcţie printre oameni, cu atît mai repede se va opri ea. E, fără îndoială, lecţia pe care Tzara a tras-o de pe urma destinului lui Rimbaud, care se aplică şi la el; Tzara nu vrea să se perpetueze orice-ar fi, şi nici nu îşi forţează inspiraţia. Ştiu că Tzara era suspicios faţă de acest concept esenţial romantic în ochii lui, şi refuza să disocieze între suflul poemului şi tehnica acestuia. Există o epocă în viaţă cînd imaginile vin prin ele însele, şi apoi doar tehnica şi munca le vor putea urma. Atunci nu îi mai rămîne poetului decît să tacă, dacă nu vrea să renunţe la sine. Aceasta, plus dezamăgirea deja explicată, ar putea explica, mai mult decît orice altă ipoteză, închiderea lui Tzara în cercetările sale anagramatice, încăpăţînarea să de a înţelege secretele poeziei trecute.

Tristan Tzara şi invenţia grafică: secretul lui Villon

Tzara s-a interesat foarte mult de opera lui Villon, căruia îi prefaţează poeziile în 1949, străduindu-se să le redescopere actualitatea, fapt care poate părea, poate, paradoxal, pentru un poet care încarnează cele mai curajoase tendinţe moderne de la Dada. În acea epocă, el încerca să descopere viziunea poetică constituită de ansamblul operei lui Villon, în acord durabil cu gustul cititorului, astfel că poezia latentă se găsea în concordanţă cu expresia însăşi, explicînd astfel permanenţa să în istoria literară. Dincolo de clasicism şi

de şcolile literare, poezia lui Villon pare a fi premisa poeziei contemporane, în poziţia pe care o adopta faţa de ideologia burgheză, în sentimentul vieţii cotidiene pe care reuşea să o exprime. În fine, personalitatea poetului i se părea mai complexă decît era prezentată în general în epocă, acest om contradictoriu fiind văzut, în acelaşi timp, ca un poet cultivat, dar şi ca un „băiat rău". Ansamblul acestor caracteristici îi oferă operei acest ton direct, vorbit, care îl transformă pe Villon în precursorul poeziei vii.

Reluînd textul de foarte aproape pentru ediţia critică pe care vrea să o publice în 1956, Tzara nu şi-a schimbat părerea. Doar viziunea să a căpătat contur. El prezintă caracterul conjectural, ipotetic sau chiar contradictoriu, al documnetelor ce vorbesc despre Villon. Tzara subliniază, între altele, straniul cerc vicios al comentatorilor care relatează viaţa poetului plecînd de la indicaţiile furnizate de textul său; el explică acest text prin elementele biografice care, de fapt, nu sînt foarte sigure.

În acest proiect, Tzara studiază sursele poeziei lui Villon, revigorînd ştiinţa textului poetic, pe care îl abordează în funcţie de propria să experienţă literară, de imaginea pe care o are despre statutul poetului în Evul Mediu, a meseriei de scriitor, ceea ce-l face să se întoarcă foarte mult în timp. El se opune viziunii romantice care susţinea că Villon şi-a scris întreaga operă într-o singură noapte: asta înseamnă să nu cunoşti natura muncii poetice! Din propria lui experienţă, Tzara pune în valoare unitatea ansamblului volumului, considerînd că strofele, fragmentele diverse, au fost cu grijă aranjate de poet, care are grijă să le prezinte înainte ordinea, aşa cum a făcut Tzara însuşi cu propriile lui colaje şi poezii. Această concepţie unitară îl conduce spre viziunea poemului ca „rommant", adică o operă poetică conformă unui proiect narativ, cu un personaj care spune „eu" şi incarnează imaginea, dorită de cititorii vremii sale, unui poet-„băiat rău".

Astfel, el poate să rectifice ideea pe care ne-o facem chiar şi azi despre Villon, oferindu-i coerenţă în diversitatea şi complexitatea lui. E mai puţin vorba de un băiat rău, desfrînat şi bătăuş, frecventînd femei de condiţie joasă, cît un poet în cea mai strictă accepţiune a cuvîntului. Altfel spus, un profesionist al penei, conformîndu-şi scrierile aşteptărilor publicului, pe care îl ia drept martor şi pe care şi-l face un interlocutor privilegiat. Un poet care vrea să spargă asocierile de idei prea facile, care are simţul compoziţiei ansamblului, al varietăţii, care ştie să îşi omagieze modelul atunci cînd îl

plagiază, şi în a cărui viată creația literară este un important determinant: „Romanul pe care şi l-a imaginat Villon plecînd de la cîteva delicte incontestabile şi de la o dragoste nefericită şi secretă a reuşit să impună posterității un personaj, acela al eroului, autorul însuşi" (p.257)[49].

Reprezentarea dragostei la Villon reiese dintr-un demers identic. Villon nu a cunoscut decît o singură dragoste adevărată şi dureroasă pentru Catherine de Vausselles, care l-a părăsit pentru un altul, şi de aceea se exprimă cu dispreț. Tot restul e exagerare poetică, amplificare debordantă, imaginație şi finețe creatoare. Din complexitatea sentimentelor exprimate putem înțelege unitatea vieții sentimentale care se exprimă prin prezentarea realității trăite:

„E curios să constatăm că comentatorii lui Villon, care se îndoiesc de tot în opera lui şi care ştiu atît de bine să întoarcă antifrazele, să i căzut în cursa întinsă de poet, pînă la punctul de a lua drept adevărată o păcăleală manifestă, o răzbunare de abia acoperită: imaginea unui Villon consolat repede, care caută fete şi aventuri. (...) Fidelitatea pentru dragostea lui este văzută de Villon din unghiul mîndriei lui îndurerate, ca o slăbiciune. De aceea el încearcă să o ascundă. În această contradicție trăită intens, trebuie văzut un motiv în plus de ataşament al nostru față de acest precursor al „poeților blestemați"; umanitatea lui profundă, la izvoarele sensibilității moderne, stă mărturie pentru acea finețe a spiritului care, în ciuda asprimii limbajului, a aprofundat natura complexă a naturii umane, conferindu-i o nouă demnitate, aceea de a se şti smuls dintr-o lume a instinctelor, fără să părăsească vreodată tărîmul adevărului." (pp. 114-115)

Tzara bănuieşte importanța anagramei semnalate de Lucien Foulet în numele Itier Marchant, dar nu i-a prevăzut toate consecințele, pentru că, în comentariul lui, Catherine şi Denise continuă să fie femei diferite.

Astfel, Tzara restaurează imaginea eroului său. Villon, contemporanul nostru: primul exprimă ambivalența sentimentului, complexitatea naturii umane cu rîsul şi cu plînsul ei, funcția ambiguă a literaturii, conciliind o retorică tradițională, imagini flatante pentru cititor, cu o experiență trăită spinoasă. Contemporaneitatea ne apare mai puțin prin apropierile de lupta între inima şi corpul lui Villon şi poemele-conversație ale lui Apollinaire cît printr-o concepție a ansamblului în care acesta devine dublul lui Tzara,

[49] Paginarea indicată aici este acea a documentului dactilografiat, cel mai complet, conservat in fondurile Tristan Tzara din Biblioteca lietară Jacques Doucet

fratele său etern, la fel de prost înțeles ca şi acesta, cunoscînd, şi el, suferința din dragoste, manifestînd, de asemenea, voința de a construi un edificiu poetic, făcînd din opera lui cea mai frumoasă parte a vieții lui, deoarece aceasta întră în itemporal.

Cu siguranță în acel moment a început Tzara să înțeleagă importanța anagramelor ca modalitate de dublă lectură a „rommant"-ului lui Villon, pentru că renunță la publicarea studiului, rămas neterminat.

Din acesta, trei fragmente mi se pare că l-au incitat pe autor să îşi continuie cercetările.

În primul rînd, comentînd strofa de 8 versuri XXV din Lais, în care Villon declară că a iubit dar nu mai poate iubi, Tzara scrie:

„Anagrama Ythiers Marchant pe care L. Foulet a descoperit-o în versul:

Qui este RAMplY sur les CHAN-TIERS

Ar putea furniza un răspuns la această întrebare. Aceasta mi se pare că justifică sensul strofei şi că răspunde versului:

Autre que moi est en quelongue (L. VII)

Iubita lui Villon, ne spune poetul, i l-a preferat pe Ythiers Marchant pentru că acesta era mai bogat decît el şi, de aceea, mînca mai bine şi avea o stare fizică mai bună (L. VII) Ultimele două versuri din strofă:

Au fort, quelqu'ung s'en recompense

Qui este ramply sur les chantiers

acceptînd, cum fac eu, validitatea anagramei, pot fi citite în două feluri: „Într-adevăr, cineva să îi ofere inimii fericire (fericirea iubirii), cineva care este plină de aceasta pe cărări" sau, fără subjonctiv, „Cineva să îi ofere inimii fericire – iar acesta este Ythiers Marchant". În primul caz este vorba despre plăcerile dragostei în general, în timp ce în al doilea caz, aluzia la iubirea lui pierdută se precizează prin afirmația că Marchant este beneficiarul acesteia" (p. 112).

Astfel, datorită anagramei şi ambiguității formei verbale, sînt posibile două lecturi; dar nu se cunoaşte numele femeii care l-a îndepărtat pe Villon de iubire.

Un alt doilea comentariu invită explicit la reluarea investigației. Evocînd acrostihurile prezente în *Testament*, uşor de descoperit, el adaugă:

„anagrama Ythiers Marchant nu este, probabil, un caz izolat. Analogia unor versuri din *Le Lais* cu strofele din *Testament*, nomenaclatura moştenitorilor în funcţie de categorie sau ordine a importanţei, corespondenţa naturii cerinţelor făcute tutorelui său şi mamei sale nu au nimic gratuit. În acest sens, mi se pare, ar trebui să continuăm cercetările." (p. 124)

Pista anagramatică ar putea să ofere date comparabile jocului cu acrostihurile. Aceasta ar confirma în cazul acesta echivalenţa sugerată de simetria celor două poeme, interdependente şi pornind de la preocupări identice.

Există o prezenţa obsedantă, Catherine, pe care Tzara o regăseşte peste tot, pînă şi în ultima baladă care încheie poemul Testament:

„Indicînd foarte exact, cel puţin de trei ori, că fundamentul operei sale este dragostea nefericită a poetului pentru Catherine de Vausselles, există ici, pe de o parte, justificarea, pur literară, care reflectă grija lui Villon de a-şi asigura unitatea operei şi, pe de altă parte, realitatea faptului, pentru că ar fi absurd să credem că o simplă invenţie poetică ar putea fi substituită sentimentului poetului. Ficţiunea, care joacă şi aici un ro, foarte important, nu îşi poate trage substanţa decît din amintirea unei răni resimţită dureros." (pp. 311-312)

Cu alte cuvinte, trebuie reluată lectura poemelor *Le Lais* şi *Testament*, pentru că acestea sînt legate, de la început, şi căutate alte anagrame care vor releva –sau vor confirma- o întîmplare tristă resimţită dureros şi care ne vor indica numele vinovatei, care este, fără îndoială, Catherine.

Tzara începe căutarea frenetică a anagramelor, pe care le notează pe tot felul de foi de hîrtie (ceea ce ne permite să-i datăm evoluţia cercetărilor), pe spatele unei circulare de la CNS, a unei invitaţii la o expoziţie, a unui manifest pentru oprirea torturilor în Algeria...

După trei ani, munca este terminată. A descoperit o mie sase sute de anagrame în opera lui Villon, ceea ce ne permite să-i atribuim toate poemele anonimului Vaillant şi să-l „îmbătrînim" cu doi ani. Uimit de descoperirea lui, el poartă un dialog cu Charles Dobzynski în *Les Lettres françaises* („Secretul lui Villon", 17 decembrie 1959) şi cu Jean Couvreur, în *Le Monde* (22 de cembrie 1959), cu o lună înainte de publicarea a ceea ce el vede ca pe o bombă literară. Pentru el, Villon, „extraordinar jongler al spiritului şi al

limbajului", nu putea să se limiteze doar la cîteva acrostihuri şi la un joc de cuvinte. De aceea Tzara încearcă să descopere un sens ascuns în text, pînă în ziua cînd, din întîmplare, atenţia îi este atrasă de versul „Quand chicaner me feist Denise", în care a descoperit toate literele din numele Catherine. În plus, aceste litere erau dispuse în aşa fel incit să formeze aripi simetrice ale unui diptic. Aplicînd aceeasi regulă versului următor, „Disant que l'avoye mauldite", va găsi Vausselle. Catherine de Vauselle: numele fetei pentru care Villon a primit o severă pedeapsă publică. De atunci, anagramele pe care le-a descoperit în *Le Lais* apoi în *Testament* aveau o raţiune de a fi, , fie că modificau sensul unui vers, fie că substituiau un alt personaj numelui citat. Aceste jocuri de litere aveau un sens, indicau o acuză, o injurie, chiar o obscenitate împotriva adversarilor poetului. Aceeaşi regulă, aplicată celor o sută douăzeci de strofe din *L'Embusche Vaillant* îi permite să-l identifice pe Villon ca fiind autorul, după semnătura anagramatică. Acest poem a jucat un rol important în viaţa poetului pentru că va fi la originea cerţii în timpul căreia l-a rănit mortal pe preotul Philippe Sarmoye, grav insultat în anagramele din *L'Embusche Vaillant*. Acelaşi sistem al anagramelor revelează, într-o strofă din *Le Lais*, numele adevăraţilor martori ai scenei: Noël Jolis, Catherine de Vausselle, Ythier Marchant, cel care călca pe cioburile dragostei distruse a lui Villon, ceea ce ar explica de ce a luat partea lui Sarmoye, dezarmîndu-i rivalul. În plus, Tzara, cercetînd atent documentele, a descoperit adevărata data a naşterii lui Villon, 1429, dată indicată în jalba trimisă regelui pentru graţiere.

Cartea lui Tzara va fi trimisă editurii Fasquelle cu titlul Secretul lui Villon, aşa cum cere contractul, şi, se pare, este uşor de citit.

Pe de o parte, Tzara pune sistemul anagramelor în interiorul fiecărui vers, şi, ceea ce este esenţial pentru el, principiul simetriei faţă de o axă imaginară, permiţînd stabilirea anagramelor continue sau discontinue, adică împărţite între mai multe cuvinte, indiferent de direcţie, de la stînga sau de la dreapta. El admite licenţe ortografice, obişnuite în epocă, variaţii fonetice care ţineau de pronunţia pariziană a lui Villon, şi consideră că diferenţele din manuscrise se trag din faptul că cei care le-au transcris sau copiat nu cunoşteau „procedeul" anagramatic al poetului. Tzara observă apoi că anumite versuri furnizează mai multe anagrame, chiar pînă la nouă în Testament v. 967: *Vostre mal gré ne vouldroye encourir*, care relevă succesiv numele Villon, d'Orléans, Denise, Vaucelle,

Noé Jolis, Itiers, Le Cornu, Sermoye, Navarre, poate toți protagoniștii dramei, locului, destinatarului poemului; sau patru în *Le Lais* v. 308: *Mais mon ancre trouvay gele*, în care apar François, Sermoye, Itiers şi Noël Jolis, actorii şi participanții la bătaia din 5 iunie 1455. Dar anagramele nu scot la iveală doar nume proprii, ci pot conține chiar şi embrioni de fraze, precum „Sermoie a queuté", „Noé Jolis a queuté" (se înțelege Catherine) în acest vers: *Autre que moy est en quelongne* din *Le Lais*, v. 52; sau „Villon m'a escripte", ca semnătură a poemului *Ballade a s'amye*.

Această descoperire face posibile mai multe tipuri de lectură a aceluiaşi fragment: „trebuie să reținem că Villon nu ezită să se folosească de acelaşi vers pentru a expune două realități distincte, şi asta în măsura în care o unică Fortuna (...) îi guvernează viața. Logica acestei fatalități este fundamentul „rommant"-ului lui Villon, pe care angramele au mîşi unea de a-l pune în lumină", scrie Tzara; apoi: „Villon aplică anagramelor acelaşi procedeu pe care îl foloseşte şi în mod vizibil: pe baza unei realități disimulate, el construieşte o lume în aparență coerentă în care imaginația încurcă pistele, scopul final fiind acela de a întări complexitatea sentimentelor." (OC VI 52, 57).

Cu alte cuvinte, cititorul cunoscător poate descoperi două mesaje în poezia lui Villon, dacă nu chiar patru, iar punctul comun al acestora este acela de a exprima emoțiile manifeste şi latente, în raport cu ceea ce Tzara numeşte în glumă „rommant"-ul său. De acest lucru se leagă el, descoperind, prin anagrame, povestea spusă de-a lungul comentariilor Ediției critice. El pune în evidență. Tzara pune în evidență rolul Catherinei de Vausselles, femeia care şi-a dorit moartea lui Villon, care, prin jocurile lui poetice, i-a făcut publice relațiile amoroase multiple şi şi-a ridicat contra lui prietenii. Caracterul scatologic sau blasfematoriu al anagramelor este cauza pentru care a fost urmărit de autorități.

Tzara îşi sprijină lectura „romanescă" pe o nouă dovadă: atribuirea (pe care o consideră incontestabilă) a poemului *L'Embusche Vaillant* lui Villon. Anagramele ne fac să îi descoperim semnătura şi explică conflictul din iunie, pentru care Villon şi-a obținut scrisorile de grațiere. Preotul Philippe Sermoise era amantul Catherinei. Iată de ce şi-a iertat ucigaşul înainte de a-şi da sufletul. Villon povesteşte evenimentul în *Testament*, iar anagramele îi numesc pe cei prezenți: Catherine, Noël Jolis, Itier Marchant. De fapt, Villon o detestă acum pe Catherine şi o acoperă de injurii pentru că o iubeşte prea mult:

ambivalenţă a sentimentului pe care Tzara îl cunoaşte bine, şi pe care poeţii, începînd cu cei greci şi latini, l-au expus în nenumărate feluri. Revenind la *Le Lais*, putem spune că acesta este romanul unei iubiri trădate: „Aici este adevăratul secret al lui Villon: iubirea lui nerozonabilă, iubirea lui fără speranţă, pierdută adr care ar fi putut fi a lui, ascunsă şi contrazisă printr-o fervoare care i-a angrenat întreaga viaţă, toate actele şi poezia." Urmînd principiul simetriei între *Le Lais* şi *Le Testament*, enunţat atunci cînd pregătea ediţia critică, Tzara se referă la sfîrşitul Testament-ului pentru a confirma ceea ce tocmai a expus. Într-adevăr, în balada finală, Villon îi reproşează lui Noël Jolis şi Catherinei că au dezvăluit secretul versurilor sale şi că au organizat capcana. Explicitînd această idee de simetrie între cele două scrieri, Tzara artă că „în timp ce prevederile testamentare sînt în totalitatea lor fictive, cele pe care Villon le stabileşte pentru părinţii sau protectorii săi sînt reale", astfel că, dacă îi lasă o scriere literară mamei sale, *La Ballade pour prier Nostre Dame*, asta însemnă că acea baladă chiar a existat, chiar dacă nu a fost regăsită; tatălui lui adoptiv îi lasă poemul *Le Rommant du Pet au Deable*.

Apoi, revenind asupra mărturiilor cunoscute despre viaţa lui Villon, Tzara se întreabă asupra furtului comis la Collège de Navarre, îndoindu-se (aşa cum o arată exemplul cu Guy Tabarie) că poetul chiar a fugit după aceea. Interpretul se întoarce la propoziţie şi presupune că furtul a fost organizat de Villon de cînd s-a hotărît să fugă. Recitind *Le Lois* din această perspectivă, cu ajutorul anagramelor, el demonstrează că Villon pleacă la Angers pentru că e ameninţat de prietenii Catherinei care, nemulţumiţi de aluziile grosolane din anagramele din *L'Embusche Vaillant*, au organizat, la cererea acestei femei, urmărirea din 5 iunie 1455. În timpul bătăii, Villon este şi el rănit, şi, pentru a se îngriji, îşi schimbă numele, ca şi pe acela al actorilor şi al martorilor. Dacă versurile din *Le Lais* nu conţin nici o anagramă referitoare la Navarre, aceasta este dovada că poemul a fost compus înainte de delict. Poemul relatează nenorocirile lui Villon cu Catherine, remuşcările sale pentru crima comisă involuntar, furia contra duşmanilor care au deschis contra lui două procese şi au trimis un preot investigator pentru a-i face să vorbească pe autorii furtului de la Collège de Navarre. Tzara examinează ipoteza unui sejur al poetului la Blois, Angoulême şi Tours, unde face parte dintre apropiaţii lui Charles d'Orléans şi ai cumnatei acestuia, Marguerite de Rohan, pentru care se implică în jocuri poetice. Dar prietenii Catherinei continuă să-l urmărească.

Un menestrel vag îl acuză, şi este închis în temnița întunecoasă şi umedă a episcopului de Orléans, Thibaud d'Aussigny...

În acest dosar, Tzara urmează îndeaproape comentariul de la *Lais*, văzut din unghiul anagramatic, folosindu-se de *Testament* şi de scrierile lui Vaillant pe care consideră că trebuie să i le atribuie lui Villon. Urmarea ar fi trebuit, în mod logic, să se ocupe de anagramele din *Testament*, dar se pare că, după ce a explicat în detaliu poemul *Le Lais*, nimic nou nu mai putea fi scos la iveală din acest al doilea poem. În orice caz, Tzara nu şi-a continuat cercetările.

Ansamblul, şi nu ne-am fi aşteptat la altceva de la autorul *Omului aproximativ*, pleacă de la o înțelegere profundă a fenomenului poetic. Dacă Tzara evocă, un moment, tinerețea lui dadaistă pentru a se apropia de atmosfera din timpul lui Villon, aceasta este în primul rînd o analiză interioară pe care ne-o livrează, rezultînd din propria lui experiență. Poezia este în primul rînd văzută ca un proces compensatoriu prin care Villon elaborează un prototip literar, întrat în legendă, într-o asemenea măsură incit comentatorii, marcați de o viziune romantică a lucrurilor, au făcut din acesta o realitate. Asta însemnă că nu înțeleseseră nimic din principiul dualității poetice care îl caracteriza pe Villon, care se juca cu sensul dublu al cuvintelor, fie în mod evident, în textul imediat, fie în manieră criptică, ajutat de anagrame. Anagramele constituie o voce în surdină, un text în filigran care repetă constant aceleaşi obsesii. Ar însemna să mergem prea departe dacă am spune că această voce este aceea a inconştientului textului, şi chiar al poetului, adăugînd poezia latentă poeziei manifeste, pentru a relua termenii familiari lui Tzara? Acest lucru se întîmplă din cauza practicii lui personale a poeziei, care l-a făcut să se ridice contra acelor comentatori convinşi că *Le Lais* a putut fi scris cu cîteva zile după furt, sau chiar după cîteva ore! În acest caz, s-a înțeles prost mecanismul poetic, şi mai ales poezia spontană, despre care fostul dadaist poate vorbi în cunoştință de cauză. Iată de ce el revede datele admise în mod comun şi consideră că data la care a fost terminat *Le Lais* este iulie 1458.

Rămîne problema delicată a destinatarului acestui text codificat. În această problemă, poziția lui Tzara este fluctuantă. Se gîndeşte în primul rînd că Villon foloseşte anagramele pentru a-şi amuza prietenii, evocînd fapte pe care aceştia le cunosc bine, „secrete pe care le ştie toată lumea", pe care ei se amuză să le redescopere, aşa cum pe

un amator de cuvinte încrucişate îl bucură găsirea răspunsului la o definiţie complexă. Adresîndu-se unui public iniţiat, poetul poate, în acelaşi timp, să disimuleze aluziile obscene, acuzaţiile grave, pe care autorităţile civile sau ecleziastice nu le văd cu ochi buni, şi care l-ar fi făcut să rişte întemniţarea. Dar aceşti prieteni, aceşti iniţiaţi, sînt , de asemenea, şi prietenii Catherinei de Vausselle, şi afirmaţiile mascate din *L'Embuscge Vaillant* trezeşte în aceştia ostilitatea făţişă. Dar, după două pagini, Tzara se întreabă dacă Noël Jolis şi Catherine nu erau cumva singurii care cunoşteau mecanismul anagramelor, afirmaţie care vine împotriva teoriei generale pe care vrea să o dezvolte, şi anume aceea că poeţii din vechime stăpîneau sistemul anagramelor simetrice, al căror inventator nu este Villon.

De aceea Tzara îşi continuă cercetările, căutînd, în literatură, anagrame care să-i confirme intuiţia. Şi chiar le găseşte. Anagrama bine cunoscută a lui François Rabelais, Alcofribas Nasier, îi serveşte de punct de plecare pentru o nouă etapă. De ce să nu aplice abstracţiunea de quintesenţă procedeului identificat al anagramelor simetrice? Dar dificultatea este de a găsi un text în versuri. Prietenul său Lucien Scheler a republicat şi comentat, în 1957, un poem anonim atribuit lui Rabelais: *La Grande et Vraye Pronostication pour l'an 1544*. Sistemul anagramatic ne permite să descoperim în pseudonim semnătura lui Rabelais. Printr-o serie de comparaţii textuale, în care anagrama nu intervine decît ca o simplă confirmare, de semnătură legală, el reuşeşte să-i atribuie lui Rabelais *La grand et vraye pronostication générale pour tous climatz et nations nouvellement translatée d'arabien en langue françoyse et jadis subtilement calculée sur le temps passé, présent et advenir, par le grand Haly Habenragel* (*Marele şi adevăratul pronostic general pentru toate climatele şi naţiunile tradus din nou din arabă în limba franceză şi altă dată calculată subtil pentru timpul trecut, prezent şi viitor, de către marele Haly Habenragel*). Acelaşi pseudonim pe care, cu grafii diverse, îl foloseşte Rabelais în pronosticul său pantagruelic. Cînd îi atribuie anagrama, Tzara vrea să aducă şi alte dovezi, şi anume ortografia, vocabularul şi mai ales identitatea conţinutului.

Ca şi pentru Villon, anagrama lui Rabelais are funcţii multiple: ea foloseşte ca protecţie împotriva cenzurii, relevă o semnătură articulîndu-i sensul latent şi manifest (cum e cazul în catrenul final din *Pronostication*), dublează acrostihul din dedicaţie şi ne

permite să-l asociem pe Rabelais cu iubita lui, Jeanne Mamie; în fine, anagrama ne face să percepem o a doua lectură a textului. Aici se dezvoltă, ca pentru Villon, „romanul" unei iubiri tulburată de greutățile materiale, al cărui fruct va purta numele de Théodule. Tzara vede în naşterea acestuia evenimentul inițial care va inspira istoria lui Pantagruel şi care va pune în mişcare imaginația fantastică a romancierului.

„Rabelais a practicat metodic jocul anagramelor", aceasta este concluzia lui Tzara, care a observat că această activitate avea ca obiect aceea de a oferi unui număr restrîns de prieteni plăcerea de a le descifra. Totuşi, nefiind sigur că demonstrația să va fi convingătoare, Tzara îşi pune întrebări cu privire la tradiția jocului anagramelor la poeți. În timp ce anagramele continue sînt relativ cunoscute, nici o scriere nu dovedeşte existența unei tehnici a anagramelor discontinue înainte de secolul XVI, epocă în care procedeul a degenerat în joc al spiritului pur gratuit. Dar este oare acest lucru suficient pentru a infirma ipoteza? Evident că nu, pentru că noi nu cunoaştem condițiile materiale ale producției textuale, sau raporturile dintre autori şi imprimatori, sau cum se făcea circulația textelor... De aici Tzara trage concluzia că aceste aspecte trebuie studiate mai atent, descoperirea anagramelor nefiind decît o primă suplimentară. Tzara presupune că arta permutărilor grafice practicată de pitagoreici ca şi de talmudişti, în scop revelator, s-a transmis din generație în generație, pentru a se pierde atunci cînd presupunerile lor filozofice nu au mai fost înțelese şi cînd condiția socială a poetului s-a îmbunătățit.

Totuşi, în mintea lui Tzara persistă o îndoială: dacă toate aceste anagrame nu sînt decît aleatorii? Caracterul ipoetic al muncii sale este punctat de mai multe ori în *Le Secret de Villon*; acesta este evidențiat mai ales în anexă, pentru că Tzara este pur şi simplu bîntuit de ideea „întruziunii hazardului". Pentru a se lămuri, vorbeşte cu un profesor de matematică. În timp ce acesta, cu ajutotul calculului probabilităților, îi indică proporții care l-ar putea convinge să-şi întrerupă munca, Tzara îşi dă seama că numărul de anagrame pe care le-a descoperit este de trei sau patru ori mai mare decît numărul teoretic. Totuşi, acest lucru nu mai este foarte important pentru el, căci datele istorice vin în ajutorul conjecturilor sale.

Cu două luni înaintea morții lui Tzara, prietenul său Aragon îi prezintă în felul următor un extras din lucrare: „Faptul că omul care, acum jumătate de secol, a fondat mişcarea Dada, este acum un cercetător care, de la Villon la Rabelais, se străduie să

demonstreze că obscuritatea textelor se datorează ignoranței noastre şi condițiilor sociale a scriitorilor şi a biografiei acestora, va fi cîndva un subiect de mirare şi de studiu." (*Les Lettres françaises*, 24 octombrie 1963).

Într-adevăr, atîta răbdare pentru o asemenea muncă ne surprinde din partea unui om cu un caracter vulcanic. Într-atît incit erudiția lui, grija pentru detaliu, investigația istorică, transformarea lui în cercetător autentic, toate acestea îi miră pe prietenii săi. Totuşi, această alianță între pasiune şi rațiune mi se pare în concordanță cu ideea că Tzara scria o formă de poezie-cunoaştere, o a treia fază a istoriei poeziei, pe care o anunța deja în articolul său „Despre necesitatea poeziei".

După poezia-manifest şi poezia-latență (ilustrată de Dada şi suprarealism) iată că a venit timpul poeziei-cunoaştere, realizată prin aceste cercetări anagramatice, care îi oferă ocazia să regăsească trăsăturile esențiale ale naturii umane, complexă şi ambivalentă, condiționată de structurile economico-sociale, şi de a descoperi dedesubtul cuvintelor lui Villon sau Rabelais un al doilea text, cu înțeles dublu, într-un fel, aşa cum şi el scrisese *Une Route Seul Soleil*, în care se citea, în acelaşi timp, tristețea de a fi un solitar, refugiat în mijlocul pădurilor şi visînd la lumina soarelui şi, pe de altă parte, prezența ocupantului, prădător sinistru, şi strălucirea credinței revoluționare. Se poate merge mai departe, pentru că anagramele sînt indiciul acestei fuziuni între două forme inițiale de poezie. Metoda care permite accesul la această lectură dublă este foarte riguroasă, aproape matematică, ca şi cînd cercetătorul ar vrea să-şi reînceapă studiile universitare, abandonate pentru aventura pe care o cunoaştem. Dar Tzara nu este mulțumit de aceste rezultate, el caută sistematic dovada istorică, prin examinarea materială a cărții şi a manuscriselor, prin analiza mărturiilor epocii. În fine, precum un Cuvier care coordona anatomia comparată a scheletelor, el reconstituie romanul personal al fiecărui autor.

În acest context, anagramele asigură o funcție triplă: de divertisment, de autentificare, de narare, relevînd activitatea spiritului (visul, dorința, inconştientul) a mijlocului de expresie.

Totuşi, persistă la Tzara o îndoială cu privire la validitatea procedeului, şi refuzul publicării la editura Fasquelle nu explică totul. Sîntem uimiți de analogia demersului lui

Tzara cu cea a lingvistului Ferdinand de Saussure cu privire la paragramele în poezia latină (studiate de Jean Starobinski: *Les Mots sous les mots*, *Cuvintele de sub cuvinte*, Gallimard, 1971). Amîndoi atacă în acelaşi fel o problemă poetică identică, în domeniile îndepărtate ale versului saturnian pe de o parte şi ale octosilabei medievale pe de altă parte, pe care le abordează în acelaşi fel. Amîndoi par a fi copleşiți de cuvintele pe care le descoperă cu răsuflarea tăiată, şi mor amîndoi lăsînd cîte un manuscris neterminat, plin de ştersături şi combinații noi. Amîndoi se aventurează într-un cîmp neexplorat, acela al structurilor subliminale ale poeziei. Există o tehnică, transmisă din poet în poet, care duce la o dublă articulare a literelor, pentru a asocia, pentru cititorul inițiat, două mesaje diferite, unul manifest, altul ascuns[50]?

De aici rezultă că, deşi anagrama îşi are sursa în hazard, acest lucru nu ne împiedică să încercăm o altă lectură, îmbogățită de ipotezele care sugerează cuvinte neaşteptate. În absența oricărei certitudini, putem ajunge la delirul interpretării, precum Dali care era entuziasmat de Angelus de Millet, fapt care nu îi displăcea lui Tzara. Ne rămîne o modalitate poetică de citire a operelor trecutului, care implică toate cunoştințele existente şi lăsînd loc asociației libere. O bombă Dada cu întîrziere!

În realitate, această bombă nu a explodat. De cînd aceste cercetări au fost aduse la cunoştința specialiştilor şi mai ales publicate în detaliu, mai mulți eruditi s-au pronunțat, desori cu bunăvoință, asupra ipotezelor lui Tzara. Dar studiile statistice ne artă că acesta şi-ar fi putut continua multă vreme cercetările fără să epuizeze toate combinațiile anagramatice posibile: triplul a ceea ce a descoperit el. O asemenea cantitate invalidează teoria, pentru că ajungem să ne întrebăm, mai ales în contextul în care poezia era mai mult orală decît scrisă, cine ar putea gusta aceste revelații textuale improbabile. Articolul lui Jacques Verger[51] pune punctul final la această problemă. El consideră că Tzara a avut meritul de a acorda o prea mare importanță trăsăturilor autobiografice în poezia lui Villon, destituind imaginea romantică pe care o oferea, de exemplu, Francis Carco, şi mai

[50] Nu vom fi surprinşi sa constațam că Jean Starobinski, însărcinat de familia lui Saussure să salveze tot ce se putea din cercetările anagramatice ale lingvistului, după ce s-a îndoit multă vreme de valabilitatea lor, şi-a revenit din scepticism studiind formele manifeste ale anagramelor in poezia Renaşterii. Să se vadă articolul său : « Litere si silabe mobile. Complement la lactura caietelor cu anagrame ale lui Ferdinand de Saussure », Littérature, nr. 99, octombrie 1995, pp. 7-18. Totuşi, nu pot să nu mă mir că criticul din Geneva nu s-a pronunțat niciodată cu privire la ipotezele lui Tzara!

[51] Jacques Verger, "Tristan Tzara cititor al lui Villon", Itinéraires et contacts de cultures, vol. 29, 2000, pp. 55-61

ales de a face din acesta un poet contemporan, „un scriitor veritabil, un profesionist al scriiturii, modificînd cu răbdare o operă gravă în care este el însuşi implicat la modul cel mai profund, chiar dacă este capabil, fiind un poet autentic, să îşi mascheze drama - „romanul" său- sub jocurile multiple ale stilului şi ale limbajului."

Tristan Tzara istoric al mişcării Dada

Din 1957, Tzara este invitat să prefaţeze expoziţia şi lucrarea organizată de Georges Hugnet, L'Aventure Dada. La sfîrşitul vieţii, el publică din nou cele Spte Manifeste Dada urmate de articole contemporane sub titlul de Lampisteries. Este rugat să povestească despre marea aventură a tinereţii sale. Cum s-ar putea vorbi de Dada, cum să scrii istoria acestei mişcări care se voia efemeră, fără semnificaţie, privilegiind doar valoarea momentanului? Poziţia lui Max Ernst este caracteristică. Interogat asupra interesului istoric al grupului din care a făcut parte, el a răspuns, iritat: „Dada era o bombă. (...) Puteţi să vă imaginaţi pe cineva care, după jumătate de secol, să încerce să-i regăsească strălucirile, să-i lipească fragmentele?".

Strălucirile acestei bombe au fost conservate de dadaiştii înşişi, schimbîndu-le între ei înainte de a le lăsa să circule prin lume, sau pentru a le arăta celorlalţi, cu infinite precauţii.

Tristan Tzara este primul capabil de această atitudine conservatoare, pe plan bibliofil şi muzeografic. Adunarea operelor sale complete şi publicarea numeroaselor documente Dada nu ar fi fost posibilă dacă nu ar fi avut grijă să îşi păstreze ***toate scrierile***, chiar şi cele mai mici fragmente din tinereţe, în ciuda întîmplărilor nefericite din tinereţe. Ne-a dat chiar el exemplu, încă din epoca Dada, de ce trebuia să fie, în ochii lui, istoria mişcării pe care o anima.

Bineînţeles, concepţia lui despre naraţiunea istorică, adaptată evenimentelor în chestiune, şi aş punea spune că şi viziunea lui asupra istoriei, au variat mult de-a lungul timpului. Rămîne primul istoric al mişcării Dada, şi aşa va rămîne pe vecie, în mod exemplar. Trei atitudini îi caracterizează demersul. În perioada dadaistă, el apare mai alea ca un şarlatan atras de grup, un „vînzător de stofe", după cum s-a intitulat el însuşi. Apoi, după ce Mişcarea a fost îngropată în sunetul fanfarelor artelor frumoase, el are

tendința să refuze orice povestire retrospectivă, adoptînd doar versiunea strict istoricistă. De cînd se implică în mişcarea suprarealistă, el forjează o istorie a mişcării poetice, de la originile umanității, care se vrea marxistă. În acest fel, ansamblul istoriei sale a dadaismului se uneşte, de asemenea, cu cele trei timpuri ale demersului dialectic.

Într-un prim timp, deci, Tzara se prezintă ca fiind un „vînzător ambulant" al mişcării la care participă. Nu dirijorul acesteia, şi cu atît mai puțin teoreticianul ei. Este, la drept-vorbind, vînzătorul de prospecte, distribuitorul de ziare şi de programe. Dar acest comportament nu are nimic de-a face cu istoria dacă el nu s-ar exprima tot timpul retrospectiv, adică printr-un uşor decalaj față de evenimente, şi, dacă nu ar încerca să deducă factorii esențial caracteristici ai mişcării Dada, şi să le ofere o semnificație pentru viitor.

Trebuie notat faptul că un asemenea demers nu este respins de istoric, adică, mai bine zis, de cronicar. La fel de legitim, Tzara ne povesteşte, în trei reprize, cronica din Zürich pe care a scris-o în 1924, în care îşi prezintă cele Sapte Manifeste Dada.

Cronicile sale din Zürich, publicate în Antologia Dada (Dada, nr.4-5, 15 mai 1919) şi în Almanahul Dada prezentat de Richard Huelsenbeck în 1920, au evidente efecte oratorice, subliniate de tipografie.

Este vorba de o enumerare, în ordine cronologică, a factorilor care marchează aventura grupului din Zürich: constituire, venirea noilor membri, organizarea spectacolelor, expozițiile, publicările... Acumularea de diferite activități, enunțată linear, ne învăluie şi ne uimeşte. Ritmul e amețitor:

Novissima danzatrice
w. Serner Attraction!
Care a văzut bine şi şi-a strivit ploşnițele între
Meningele chitanțelor de bunătate
Dar mecanica se învîrte
Învîrtiți-vă învîrtiți-vă Baedeker nocturne ale istoriei
Spălați dinții orelor
Circulați domnilor
Zgomotul sparge rebusurile farmaceutice (OC I 566)

Fantezia, dezordinea voluntară, graba cu care toate acestea sînt povestite au în ele ceva simpatic, adaptat la obiect. Cum să nu amesteci limbile şi stilurile, atunci cînd scriu în acelasi timp expresionişti germani şi futurişti italieni, muzicieni ruşi şi ritornele franceze?

Personaje în ediţie unică apar recită sau se sinucid dezordine, fericirea popoarelor, ţipete, amestecul cosmopolit al zeilor şi bordelelor, cristalul şi cea mai grasă femeie din lume Sub podurile din Paris. (OC I 561)

Bineînțeles, tot ceea ce întreprinde Dada are valoare gestuală. Este vorba de a arăta că poezia a preluat toate activitățile artistice, că viața va şti să triumfe asupra miasmelor morbide ale unei Europe în război. Tzara nu întîrzie să povestească succesiunea inovațiilor scandaloase ale acelor seri din Zürich, el nu povesteşte anecdote decît pentru ce au ele semnificativ: acțiunea asupra publicului.

Astfel, a 8-a seară Dada (9 aprilie 1919)este o dată care trebuie reținută, pentru că „am aflat atunci că adevărul nu le place spectatorilor". El concluzionează:

„Dar Zürich nu a trăit pînă acum niciodată o impresie atît de puternică, vitalitatea sălii a lovit în frontierele familiei şi ale convențiilor; dezvelită în fața conştiinței, disperarea acesteia de a trebui să respingă tot ce a învățat la şcoală a făcut-o să-şi caute cu frenezie prin buzunare, pentru a arunca pe scenă tot ce găsea, chiar şi sufletul mizerabil şi dublat." (OC I 561)

De sub cronicar iese la suprafață moralistul. Aceeaşi seară lasă loc, după un an, unei amplificații homerice. Tzara reține reacțiile contradictorii ale publicului. Dada este un uragan care duce cu sine spoiala bunei educații, a culturii, şi lasă loc omului natural şi spontan, lăsat pradă sentimentelor:

„Dada a reuşit să stabilească circuitul inconştienței absolute în sala care şi-a uitat frontierele educației şi a prejudecăților, simțind parfumul noului. Victorie definitivă a mişcării Dada." (OC I 568)

Cu alte cuvinte, Dada, după Tzara, este un fenomen absolut nou, care transformă lucrurile în mod original; martor al aceste schimbări este publicul al cărui comportament atestă surpriza. Mai mult, reacțiile violente ale acestuia, neobişnuite în peisajul cultural, dovedesc că a fost impresionat la modul cel mai profund. Valorile sale estetice şi morale au fost transformate, şi publicul întră astfel în jocul Dada. Tzara constată la sfîrşitul

primei seri Dada: „300 de idiotizați definitiv.” (OC I 563). Dada este satisfăcută, precum Maldoror, deşi şi-a cretinizat cititorul şi auditoriul.

Astfel, Tzara demonstrează că mişcarea Dada este o stare de spirit, nu un corp doctrinar. Sînt înțelese personalitățile cele mai diverse, cele mai contradictorii, iar istoria acesteia este o succesiune de gesturi ale căror semnificație nu poate fi formulată decît printr-o estetică a receptării şi a efectului produs. Tzara anulează toate certurile, pe care le consideră fără rost, falsele procese pe care i le-au intentat tovarăşii lui răi-voitori, la momentul rupturii. Totul dovedeşte, în aceste cronici, că Tzara nu încearcă să se impună ca dirijor. Nu elimină nici un nume sau manifest care i s-ar putea opune mai apoi, în măsura în care le va cita el însuşi! Acest lucru explică tăcerea pe care a opus-o întotdeauna atacurilor lui Breton şi a altor „părinți” ai Dada, conform sensului pe care înțelegeau ei să îl confere mişcării:

„Indiferența este singurul medicament legal şi eficace, indiferența fără efort, fără consecințe. Douăzeci de secole de istorie nu au folosit decît la a demonstra adevărul manifestelor mele, pentru că adevărul nu există...” (OC V 249)

Tzara a arătat care set semnificația cuvîntului în „conferința despre Dada”, ținută la Weimar şi Iena în 1922. el arată în aceasta cum mişcarea reprezenta o „stare de spirit”, care nu poate fi disociat de locul şi momentul cind a apărut. Desi vocabularul nu este cel al unui istoric, observăm atitudinea istorică pe care o va adopta pentru mai mulți ani, din momentul cînd faza dadaistă s-a încheiat pentru el.

Istoricismul postulează că orice cunoştință, orice gîndire, orice adevăr este produsul unei istorii şi se găseşte în legătură cu o situație istorică dată. Aceasta este şi părerea lui Tzara atunci cînd îşi redactează memoriile, începînd cu 1922, pentru revista americană *Vanity Fair*. Într-un fragment inedit, Tzara situează, intr-o frază, contextul în care a apărut Dada:]

„Veniți din orizonturi din cele mai diferite, aparținînd unor categorii sociale foarte diferite şi unor culturi la fel de diferite, grupurile se constituie în funcție de afinitățile ideilor şi tendințêle intelectuale.”

Memorialistul adoptă o structură narativă pe care toți istoricii Mişcării o vor prelua, după aceea. El analizează dadaismul şi activitatea acestuia în funcție de data şi de țara de pornire, principala dezvoltare fiind la Paris. Anecdota, portretul, trăsătura

revelatorie sînt accentuate. Astfel, Aragon este descris ca „un tînăr slab cu chip feminin", iar Breton „are pe chip stigmatele sectarismului religios". (OC I 593). În acelaşi timp, maximul de informaţii sau de citate este dat în cantitatea minimă de fraze. În teoria informaţiei, acest lucru se numeşte saturarea de fapte, în detrimentul analizei. Totuşi, aceasta nu lipseşte, prin situaţia iniţială sau prin alegerea evenimentelor.

Tzara ţine la precizia documentară. De aceea, atunci cînd încep să apară primele istorii ale mişcării Dada, cele de G. Ribemont-Dessaignes (NRF, 1931) apoi de G. Hugnet (*Cahiers d'art*, 1937), el se grăbeşte să restabilească adevărul asupra anumitor evenimente la care ţine în mod deosebit, furnizînd documente. Declară, pentru NRF, următoarele:

„Declar formal că o mare parte dintre faptele expuse sînt false, incomplete, interpretate arbitrar, insuficient documentate şi văzute doar dintr-un punct de vedere pitoresc, anecdotic, jurnalistic, care le-a repugnat majorităţii persoanelor care au luat parte la Dada." (OC V 252)

Tzara insistă mai ales asupra recunoaşterii hotărîrii de a pune capăt voluntar activităţii dadaiste. Această informaţie este redată cu mai multă precizie cînd vorbeşte despre Congresul de la Paris şi de la Seara premierei piesei *Coeur à Barbe*, aşa cum au fost prezentate de Georges Hugnet în articolul lui „Spiritul Dada în pictură". El pune accent pe caracterul colectiv al pamfletelor incriminate de istoric, şi vrea să se delimiteze de acuzaţia, datorată lui Breton, că ar fi chemat poliţia în timpul reprezentaţiei piesei. Citează, în acest scop, dedicaţia personală pe care i-a făcut-o Breton pe exemplarul său al volumului Nadja, pentru a atenua violenţa unei fraze din 1928, corectată în ediţia definitivă din 1963, şi aduce mărturia inedită a lui Iliazd, organizator al serii.

Mai important decît toate aceste precizări istorice, dar care vorbeşte, totuşi, despre onoarea individului, mi se pare refuzul anecdotismului în care par să se închidă istoricii, şi grija pentru rigoare pe care doreşte să-l introducă în cercetări. Revenind, implicit, asupra tonului adoptat de cronicile zurichoise, el denunţa „o atitudine jemenfişistă", Dada neputînd fi de acord cu expunerea logică a faptelor şi, mai ales, Tzara cere o interpretare a ansamblului, în raport cu circumstanţele istorice:

„Nimic despre semnificația spirituală a unei tendințe care este susținută de omniprezența ideii şi a dictaturii spiritului, nu transpare din articolele lui G. Ribemont-Dessaignes.

Sa desprinzi Dada de fenomenele sociale, sau chiar literare, care au precedat-o şi înconjurat-o, din care s-a născut şi de-a lungul cărora a trăit şi luptat înseamnă să dovedeşti o înclinație naturală spre confuzie.", va declara el în 1931 (OC V 253).

În 1937, cînd se separase deja de suprarealişti, poziția lui de principiu rămîne aceeaşi: „Putem face abstracție de circumstanțe, oricare ar fi acestea, să le separăm de ordinea temporală pînă a le face impermeabile influențelor evenimentelor?" (OC V 275)

Bineînțeles, s-ar putea obiecta că combaterea lui Dessaignes este meschină. Oare nu semnase acesta un pamflet contra lui Breton, atunci cînd acesta şi Tzara erau prieteni? În timp ce, dimpotrivă, Hugnet devine ecoul acuzațiilor autorului Nadjei cînd Tzara i-a trîntit uşa în nas. Toate acestea nu il vor împiedica pe Tzara sa prefațeze volumul lui Hugnet care era compusă din aceleaşi articole, şi de a realiza o emisiune radiofonică cu G. Ribemont-Dessaignes, care va rămîne prietenul lui pînă al sfîrşitul vieții.

Tzara va insera Dada în linia esteticilor revoluționare, ca pe o experiență istorică.

Totuşi, el integrează punctul de vedere hegelian, dar îl şi depăşeşte, urmărind concepția marxistă a istoriei la care a aderat încă din 1930, atunci cînd încerca sa confere un sens aventurii sale de la douăzeci de ani. „Eseul asupra situației poeziei" (1931) ii conferă ocazia de a descrie această concepție intr-un mod cit se poate de personal, pe care u il consider mai degrabă ca o formă freudo-marxistă, în măsura în care încercă să reconcilieze materialismul dialectic, revendicat în mod clar, cu o psihanaliză de origine jungiană. Pentru Tzara suprarealistul, este clar de acum că „poezia îşi urmează direcția în sensul existent" (OC V 8), chiar dacă aceasta nu are apartenența poemului, pentru că „este admis azi să fii poet fără să fi scris vreodată vreun vers, că există o calitate a poeziei în stradă, sau într-un spectacol, sau nu contează unde" (OC IV 9). În acest sens, Dada a avut meritul, în ochii lui, sa reunească poezia-modalitate de expresie cu poezia-activitatea a spiritului. Dada avea, deci, un caracter ambivalent, şi am greşi dacă i-am simplifica sau i-am reduce unitatea. Tzara a început prin a ataca limbajul uman convențional, opunîndu-i o „stare de spirit", şi putem da numeroase exemple din timpul manifestărilor Dada, care

voiau să distrugă arta prin propriile mijloace ale acesteia. Tzara cunoaşte contradicţiile interne ale acestei mişcări, dar vede o ieşire prin acţiunea, chiar şi gratuită, pe care o promova. Apoi el realizează o poetică, perfect ordonată, a tuturor producţiilor sale incoerente, punînd în valoare experimentare imaginii brute, a locului comun, a frontierelor dintre genuri. Propriul lui refuz de a participa la Congresul de la Paris (aprilie 1922) marcheazş pentru el sfîrşitul unei mişcări care nu putea sa se integreze în diversele tendinţe ale spiritului modern, sabotajul serii din iulie 1923, semnalînd dispariţia grupului.

Astfel, Tzara construieşte un model, contastabil ca toate modelele, care cel puţin degajă liniile de forţă ale unei suite de acţiuni care au devenit anecdote scandaloase, arătînd că acestea fac parte dintr-un proces infinit al gîndirii a cărui urmare, pe un plan diferit, este suprarealismul.

Analiza este marxistă la modul cel mai clasic, dacă aş putea spune aşa, în Suprarealismul şi perioada de după război (1947), care vrea sa demonstreze că cultura este un instrument de eliberare umană. Tradiţia ideologică revoluţionară a enciclopediştilor (mai ales a lui Rousseau) prezintă tradiţia revoluţionară specifică poeticii lui Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, etc., în cadrul mişcării Dada şi a suprarealismului. Mai exact, Dada a încercat tot timpul să le reconcilieze pe acestea. Tzara numeşte cauza principală a acestei mişcări de revoltă, care le lipsea tuturor analizelor precedente:

„e vorba de războiul impus unei adolescenţe pure şi deschise vieţii (...). Dada s-a născut dintr-o exigenţă morală, dintr-o voinţă implacabilă de a atinge absolutul moral, voinţa al sentimentului profund pe care omul în centrul tuturor creaţiilor sale spirituale, afirmîndu-şi preeminenţa asupra noţiunilor sărăcite de substanţa umană, asupra tuturor lucrurile moarte şi a bunurilor rău însuşite. Dada s-a născut din revolta comună tuturor adolescenţelor, care cerea o adeziune completă a individului la necesităţile profunde ale naturii sale, fără a ţine cont de istorie, de logică sau de morala ambiantă...” (OC V 65)

Forţelor distrugerii, Tzara le opune ceea ce s-a putea numi umanismul Dada, grija de a păstra cîteva valori umane ireductibile, care vor ajuta la noua percepţie a lumii viitoare, după demolarea ruinelor. Nu ezită să compare cercetările poetice ale timpului său cu cele din fizica contemporană. Pe plan social, el pretinde că a salutat Revoluţia rusă

cu cîțiva dintre prietenii săi. Însă, intr-o notă complementară, el explică faptul că, în acea epocă, ei nu înțeleseseră aportul ideologic al acestei revoluții, în măsura în care Dada era mai mult anarhică. Ei vedeau prin Dada un mijloc de a pune capăt războiului şi de a invalida „pacifismul plîngăreț şi umanitar" al lui Guilbeaux şi Romain Rolland, pe care dadaiştii i-au condamnat în mod ironic.

Ca şi sovieticii, Dada ataca sistemul lumii de la rădăcină, în limbaj şi logică:

„Nu ne vom predica ideile, ci le vom trăi noi înşine, precum Heraclit, a cărui dialectică implica faptul de a fi el însuşi parte din demonstrație, fiind, în acelaşi timp, obiect şi subiect al concepției lui despre lume." (OC V 67)

Dadaiştii îşi luau deci riscul de a trece drept nişte imbecili care aveau curajul să-şi trăiască ideile, şi nu de a face din acestea o teorie frumoasă şi savantă. De aici decurge importanța, pentru istorie, povestirii acestor manifestări în care fiecare îndrăznea să înfrunte publicul, adversar desemnat, care era provocat pînă la punctul de a-l face să-şi iasă din minți. Rațiunea acestui fapt se regăseşte în credința că dezordinea şi haosul ar trebui să nască un sistem nou, justificat moral, care să reaşeze la locul cuvenit viața şi poezia: „ Este sigur că *tabula rasa* pe care am trasformat-o în principiul călăuzitor al activității noastre, nu are valoare decît în măsura în care *alt lucru* i-ar succede." (OC V 68)

Ne putem îndoi de înlănțuirea mecanică a fenomenelor, cu atît mai mult cu cît între sfîrşitul dadaismului şi naşterea suprarealismului s-au scurs doi ani, şi că Tzara nu s-a alăturat acestei din urmă mişcări decît în 1929. logica marxistă ne apare aici ca fiind prea sistematică, stabilind un raport de cauză şi efect între război şi naşterea mişcării Dada, privilegiind poziția omului în procesul de distrugere generală, asigurîndu-se că o perioadă de „construire" intensă îi va succeda. Nimic nu era mai puțin sigur în mintea lui Tzara şi a tovarăşilor lui, între 1916 şi 1922. Dacă totul era confuz, nesigur şi supus hazardului, trebuie totuşi să admitem că Tzara a dat, în sfîrşit, o interpretare ansamblului gesturilor incoerente şi contradictorii, care nu puteau sa rămînă lipsite de sens, aşa cum au prevăzut, în epocă, Gide şi Rivière. Ca orice interpretare, şi aceasta intervine a posteriori. Chiar controversată, ea reprezintă acum credința tuturor istoricilor literaturii, şi Tzara o va susține pînă la sfîrşitul vieții.

Tzara şi-a multiplicat exemplele şi precizările în timpul numeroaselor interviuri pe care le-a acordat, apoi, pentru presa scrisă sau pentru radio, sau sub formă de prefețe pentru diferite cataloage retrospective. Începînd cu 1950, într-adevăr, Dada se înscrie în istoria culturală franceză; este văzută ca o etapă obligatorie înaintea suprarealismului şi, la modul cel mai legitim, este memorialistul mişcării. Nu este el cel mai în măsură sa vorbească, cel pe care jurnaliştii l-au denumit „papa dadaismului", aşa cum Breton era „papa suprarealismului"?

Ia chiar el inițiativa, făcînd pentru radio o serie de emisiuni despre „Revistele de avant-gardă la originea noii poezii", în 1950. Acestea erau adevărate rarități, practic inaccesibile în epocă. Tzara trasează o istorie a poeziei franceze de la Apollinaire pînă la suprarealism. El are o viziune din interior, foarte importantă pentru cel ce vrea sa studieze ideile diverse care au dus la naşterea mişcării poetice contemporane. În ceea ce eu voi numi cu bună credință „istoria materială a mişcării Dada", Tzara reuşeşte sa-i fixeze acesteia trăsăturile definitorii. Pentru Tzara, Dada este o revoltă a tinereții, morală şi filozofică. Plecînd de la îndoiala generalizată se ajunge la o punere sub semnul întrebării a oricărei ideologii:

„Dadaiştii, indiferenți la frămîntările sociale, au atacat fundamentele ideologice ale burgheziei şi, mai mult ca niciodată, introduc actori subversivi în acțiunea lor distructivă." (OC V 540)

Vorbind despre faza pariziană a Mişcării, el desemnează principalele lucruri care trebuie distruse:

„... patriotismul, religia şi estetica care le servesc drept fațadă. În timp ce futuriştii şi cubiştii pretindeau că schimbă fundamentele artei şi că se interesează de structura morală a societății, Dada ataca baza acesteia." (OC V 565)

Afirmațiile pe care le face în 1958 în fața microfonului lui Georges Ribemont-Dessaignes oferă formularea definitivă:

„Nerăbdarea de a trăi era uriaşa, se simțeam numai dezgust față de toate formele civilizației aşa-zise moderne, față de însuşi fundamentul acesteia, față de logica ei, de limbajul ei, de revolta care lua forme în care grotescul şi absurdul depăşeau valorile estetice." (OC V 400)

Şi, intr-un ultim interviu, acordat lui Madeleine Chapsal, cu cîteva zile înainte de moarte, el se ridică contra ideii că Dada şi-ar fi luat toate libertăţile posibile:

„Scuze! Dada avea un scop uman, un scop etic foarte pronunţat! Scriitorul nu făcea nici o concesie situaţiei, opiniei, banilor...” (OC V 449)

Subiectivă, bineînţeles, această mişcare nu este reductibilă la un nihilism absolut, pentru că plasa omul în centrul preocupărilor sale. Deşi nu se vorbeşte decît despre negativism, trebuie să se facă distincţia clară:

„Adevărul este că există o confuzie în ceea ce priveşte acest negativism. Nu era vorba despre un negativism absolut, era un fel de negativiasm dialectic, în sensul că noi voiam să ştergem tot ce a fost înaintea noastră, să vedem viaţa cu alţi ochi, cu un sentiment nou şi proaspăt; şi eram cu toţii foarte tineri.” (*Art, anti-art*, OC V 432)

Este limpede de acum că Dada s-a descoperit tot înaintînd, sprinjinidu-se pe două tendinţe: abstarcţiunea şi negarea:

„Dada a încercat nu atît sa distrugă arta şi literatura, ci ideea pe care ne-am făcut-o despre aceasta (...) voinţa Dada de distrugere era, mai degrabă, o aspiraţie către puritate şi sinceritate decît o vanitate sonoră sau plastică, dînd formă imobilităţii şi absenţei.” (OC V 353)

Astfel, pentru a prezenta cît mai detaliat ce s-a întîmplat cu adevărat, trebuie să recurgem la noţiunea freudiană de ambivalenţă, logica carteziană fiind aici inoperantă şi fără posibilitatea articulării.

În lumina acestei concepţii plastice a istoriei, înţelegem mai bine caracterul experimental al Mişcării, jocurile sale de seriozitate: „imposibilitatea de a exprima viaţa prin poezie a vrut să ne demonstreze experienţa absurdă a cuvintelor ieşite din pălărie, şi care au format un poem.” (OC V 543)

La fel, este oare imaginea verbală, făcută din cuvinte lipite la întîmplare, o sursă de reînnoire poetică, precum colajele în pictură?

La fiecare intervenţie, Tzara revine asupra ideii că Dada nu era modern, şi că a pus capăt în mod deliberat activităţilor, pentru a nu intra în categoria ismelor. De atunci, experienţa ar putea reîncepe în altă epocă, în care se vor fi schimbat circumstanţele. Pentru el, cele două „perioade de după război” nu se compară: „Dada s-a născut din necesitatea proprie unei epoci. Nu putem reface circumstanţele istoriei.” (OC V 397)

În amintire, această mişcare din tinereţe, exprimînd revolta romantică a adolescenţei, se îmbracă în hainele umorului: „Dada a fost o sursă de umor pentru că fiecare afirmaţie era urmată de negarea ei adiacentă.” (OC V 397)

Recitindu-şi manifestele Dada, Tzara descoperă în ele naivităţi calde şi, mai ales, „un umor nou”, de acum cunoscut.

Vedem aici încercarea istoricului de a găsi idei generale, de a depista forme noi ale culturii şi spiritului. Dar memorialistul nu poate neglija precizia. Astfel, Tzara subliniază fuziunea grupului *Littérature* cu Dada: „ruptura cu spiritul care domina în timpul primului an al revistei *Littérature* este definitivă, iar noii colaboratori vor fi, cu doar cîteva excepţii, cei care au aderat complet la Dada.” (OC V 536)

Astfel este infirmată teoria care făcea din Dada o paranteză pariziană! La fel, Tzara îi atribuie spiritului Dada o întrebare: „De ce scrieţi?”. O anumită caracteristică ne va oferi cheia cu care vom putea sa ne explic simplele date istorice:

„Dar dacă tot mă întrebaţi de implicarea mişcării Dada în politică, cu Lenin, pot sa vă spun că l-am cunoscut pe Lenin la Zürich, şi am jucat cu el şah. Dar, spre marea mea ruşine, trebuie să vă mărturisesc că, la momentul acela, nu ştiam că Lenin e Lenin.” (OC V 433)

Vom observa că memorialistul nu se transformă niciodată în polemist. Chiar dacă se condamnă el însuşi la confuzii, acest lucru nu se întîmplă decît pentru a păstra caracterul esenţial al unei mişcări care era confuză şi nesigură:

„Absurdul nu constă în căutarea absurdului în sine, ci în reflecţia unei absurdităţi mai vaste, aceea a lumii, care trebuie inclusă în acesta şi pe care trebuie sa o exprime. Astfel, poezia a cedat locul acţiunii, iar acţiunea s-a confundat cu poezie.” (OC V 515)

Rînd pe rînd vînzător ambulant, istoric şi dialectician marxist, Tzara este istoriograful oficial al mişcării Dada, singurul care a reuşit sa-şi impună viziunea asupra istoriei dadaismului. Bineînţeles că au existat martori şi memorialişti de mare renume precum Arp, Ball, Picabia, etc.; bineînţeles că unii, precum Huelsenbeck sau Breton şi-ar prezentat propria lor versiune a evenimentelor. Dar Tzara apare ca fiind omul-sursă prin imensa documentare pe care o posedă (corespondenţa lui nu a fost decît fragmentar

explorată), cit şi prin coerenţa analizei sale critice a Mişcării Dada, inserîndu-se într-un ansamblu mai vast, aventura poetică contemporană.

Plecînd de la premisele din „Eseu despre situaţia poeziei", este explicată această aventură despre care ştim că, atunci cînd e privită din exterior, nimic nu o deosebeşte de viaţa cotidiană. Ceea ce caracterizează actul poetic, este „licantropia", această revoltă inerentă fiecărei expresii autentice. Aceasta este faza iniţială şi necesară fiecărei luări de poziţie în conştiinţa revoluţionară, înainte de integrarea individului în procesul emanaţiei sociale.

Unii poeţi visează la viitor, alţii se mulţumesc să denunţe lumea înconjurătoare, pentru că aceasta nu este construită cum trebuie. Cu Dada şi suprarealismul, aceste două atitudini s-au reunit, în aşteptarea unei depăşiri dialectice pe care nimeni nu a ştiut sa şi-o asume; Tzara îşi subordonează jurămintele poeziei-cunoaştere, la care a contribuit prin creaţia sa solitară.

CRONOLOGIE

1896: la 16 aprilie, se naşte Tristan Tzara la Moineşti (Bacău), fiul lui Filip şi al Emiliei Rosenstock. Studii primare în acest oraş.

1907: studii liceale la Bucureşti, la început la institutul particular Schemitz-Tierin (unde predarea este în franceză), apoi la liceul Sfîntul Sava.

1912: în octombrie, viitorul Tzara fondează, împreună cu Ion Vinea şi cu Marcel Janco, revista *Simbolul*, în care îşi publică primele poeme în română, semnate S. Samyro.

1913: din iunie în august, al doilea război balcanic, România fiind aliată cu Muntenegrul, cu Grecia şi cu Servia contra Bulgariei şi Turciei. Tzara va publica după doi ani un poem, „Furtuna şi cîntecul dezertorului".

1914: la 17 septembrie primeşte certificatul de bacalaureat de la liceul Mihai Viteazul, secţia de ştiinţe. Tzara se înscrie la universitatea din Bucureşti, la cursuri de matematică şi filozofie.

1915: în toamnă, Tzara părăseşte Bucureştiul după ce a publicat, în iunie, trei poeme semnate „Tristan” în Noua Revistă Română. Se instalează la Zürich şi se înscrie la facultatea de filozofie şi litere; prietenul său Marcel Janco este la Şcoala Politehnică.

1916: la 5 februarie, la Zürich, Hugo Ball inaugurează Cabaret Voltaire. Seri împreună cu Hemmy Hennings (iubita lui). Hans Arp, Marcel Janco. Tzara îşi citeşte poemele, îşi declamă cîntecele africane şi interpretează poeme simultane.

8 februaire: legenda spune că ar fi fost inventat numele Dada, folosind un coupe-papier trecut printr-un dicționar.

14 martie: seară franceză la Cabaret Voltaire. Tzara citeşte poezii de Max Jacob, André Salmon, Laforgue. Arp citeşte fragmente din Ubu roi.

29 martie: Huelsenbeck, Janco şi Tzara declamă poemul simultan al acestuia din rumă, „Amiralul caută o casă de închiriat”, şi cîntece africane.

25 mai: revista Cabaret Voltaire, condusă de Hugo Ball, anunță publicare viitoare a unui volum literar şi artistic cu titlul Dada.

14 iulie: prima seară Dada. Tzara îşi proclamă primul manifest al acestei mişcări şi îi defineşte noua estetică. Citeşte un poem simultan: Febra perpetuă, şi diferite eseuri: poemul mouvementist, poemul vocalelor, bruitist, fonetic, şi cîntece africane.

28 iulie: colecția Dada se deschide cu Prima aventură celestă a Dlui Antipyrine, piesă de Tristan Tzara, cu gravuri de Marcel Janco.

Tristan Tzara face cunoştință cu Maya Chrusecz, elevă la cursul de dans Laban, care va fi iubita lui pînă în 1922. Din aprilie începe corespondența cu negustorul de artă Paul Guillaume şi intră în contact cu Max Jacob, Apollinaire şi Reverdy. Corespondența cu pictorii italieni, care îi deschis paginile revistelor lor efemere.

28 august: România declară război Germaniei.

1917: în ianuarie-februarie, expoziție Dada, la Galeria Corray; Tristan Tzara ține trei conferințe despre arta veche şi despre arta modernă, despre cubism, despre artiştii care au expus. La 1 martie, Tristan Tzara obține scutirea de serviciu militar, care îi va fi prelungită pînă la 1 ianuarie 1919.

27 martie: deschiderea Galeriei Dada, în care Tristan Tzara ține o conferință despre expresionism şi arta abstractă, iar a doua zi despre Art nouveau. În timpul

spectacolului Dada din 29 martie, spune poezii africane. La 14 aprilie, seară „Sturm", preziadată de Tristan Tzara.

28 aprilie: seară Art nouveau, Tristan Tzara citeşte împreună cu alte şase persoane „Froid lumière", poem simultan.

12 mai: pentru a patra seară Dada, „Arta veche şi arta nouă", Tristan Tzara citeşte poeme africane (din triburile Aranda, Ewe, Bassuto) şi trei piese compuse de el (Amer aile soir, Circuit total, Danse blanc sage).

În iulie, primul număr al revistei Dada, condusă de Tristan Tzara. Va avea sapte numere, din care primele patru scoase la Zürich. Revistele Nord-Sud (al cărei director era Pierre Reverdy) şi Sic publică, la Paris, poeme de Tristan Tzara. În decembrie, Dada 2. Tristan Tzara are relații epistolare cu D. H. Kahnweiler şi cu Ivan Goll din Geneva.

1918: în iunie, la Zürich, publicarea celor Douăzeci şi cinci de Poeme de Tzara, cu gravuri de H. Arp. Tzara începe o corespondență cu Dermée, Paul Éluard şi apoi Francis Picabia, precum şi cu alți artişti germani, precum Franz Jung, Raoul Hausmann, Carl Einstein... La 23 iulie, seară consacrată lui Tzara. Acesta citeşte *Manifestul Dada 1918*. În septembrie, expoziție organizată prin intermediul lui Tzara, intitulată Art nouveau. În decembrie, publicarea numărului Dada 3, care conține Manifestul Dada 1918, de un mare răsunet.

1919: la 16 ianuarie, expoziție la Kunsthaus din Zürich, introdusă de o conferință a lui Tzara despre arta abstractă. Corespondență cu Breton, Aragon, Soupault, animatori ai revistei Littérature. Întîlnire la Zürich cu Picabia, urmată, în mai, de publicare numerelor Dada 4-5 (Antologie Dada) şi a revistei 391, nr. VIII.

9 aprilie: seară Dada la Zürich, regizor Walter Serner, un poem de-al lui Tzara, „îmblînzitor al acrobaților", este citit de douăzeci de persoane; Tzara citeşte Proclamația Dada şi diverse poeme.

Octombrie: numărul unic din *Der Zeltweg* (Otto Flake, W. Serner, Tzara).

Decembrie: Tzara află că e membru al Secției de Aur; realizează, cu Éluard, prin corespondență, fluturaşi Dada, care vor fi răspîndiți în locurile publice din Paris.

1920: la 17 ianuarie, Tzara se instalează la Paris, la Picabia, şi îi întîlneşte pe Breton, Éluard şi Soupault; participă la manifestațiile organizate de aceştia.

23 ianuarie: prima vineri a întîlnirilor revistei Littérature la Palais des Fêtes; Tzara citeşre, pe un fond sonor, ultimul discurs în camera lui Léon Daudet.

5 februarie: Douăzeci şi trei de Manifeste Dada citite la Salon des Indépendants, publicate în *Littérature* în mai.

7 februarie: citirea aceloraşi texte la Club du Faubourg.

18 februaire: Tzara îşi explică atitudinea sa şi a dadaiştilor, la Universitatea populară din faburgul Saint-Antoine.

27 martie: *La Maison de l'Oeuvre*, Marc Robber (adică Tzara) prezintă o manifestație Dada; Soupault, Aragon, Céline Arnauld, Éluard, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel şi Tzara joacă în *Prima aventură celestă a Dlui Antipyrine*.

16 aprilie: vernisajul expoziției Picabia la librăria Au Sens Pareil, catalog prefațat de Tzara. La 26 mai, Festivalul Dada, sala Gaveau; Tzara expune Sexul Dada şi îşi pune în scenă piesa *A doua aventură celestă a Dlui Antipyrine*, actori fiind Éluard, Breton, Marguerite Buffet, Georges Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon.

28 mai: vernisajul expoziției Ribemont-Dessaignes, la *Au Sens Pareil*, catalog prefațat de Tzara. Paralel, colaborează la toate publicațiile care au legătură cu Dada: *Littérature, Proverbe, 391, Cannibale, Dada-Almanach*, şi coordonează ultimele două numere din Dada: Bulletin Dada (nr.6), Dadaphone (nr.7) şi publică *Cinéma Calendrier du Coeur Abstrait, Maisons*, cu gravuri de Arp.

În timpul verii, se întoarce la Zürich şi la Bucureşti, terminîndu-şi călătoria în Blcani printr-o vizită la Constantinopol, Stena şi Napole.

9 decembrie: lectură a „Dada manifestează despre dragostea slabă şi dragostea amară", pentru expoziția Picabia de la galeria Povolozky.

1921: Tzara îşi reia la Paris activitatea dadaistă prin manifestul „Dada ridică totul", semnat de douăzeci şi şapte de persoane.

15 ianuarie, sabotajul unei conferințe de Marinetti despre tactilism.

14 aprilie, vizită la Saint-Julien-le-Pauvre.

13 mai, proces lui Maurice Barrès pentru atacarea integrității spiritului; Breton prezidează, Aragon apără, Tzara se poartă ca un bufon.

6 iunie: Tzara organizează Salonul Dada, la Galeria Montaigne, închis curînd de director din cauza intervențiilor dadaiştilor în concertul bruitist al lui Russolo, care se ținea în acelaşi loc.

10 iunie: seară Dada. Prezentare piesei *Coeur à gaz* de Tzara, interpetată de Soupault, Gorges Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Péret şi Tzara.

Vara: călătorie în Cehoslovacia, Austria, Germania. Sejur la Tarrenz Bei Imst (Tyrol) cu Arp şi Max Ernst. Toți trei elaborează *Dada Augrandait*, care va fi publicată la Paris în octombrie.

Decembrie: expoziția lui Man Ray la Librăria Six, Tzara oferă un text catalogului şi prefațează albumul lui Man Ray, *Champs délicieux*, care va apărea la începutul anului următor.

1922: în ianuarie-februarie, Tzara îl împiedică pe Breton să organizeze „congresul pentru determinarea directivelor şi apărării Spiritului modern", numit Congresul de la Paris.

Aprilie: publicarea revistei *Le Coeur à barbe*, „ziar transparent".

Avra: o nouă călătorie la Tyrol.

Septembrie: conferințe Dada la Weimar şi Iena. Tzara, Richter, Arp participă la Congresul constructivist, la invitația lui Théo Van Doesburg (dadaist sub numele de I. K. Bonset), pe care îl transformă în reuniune Dada.

1923: martie, aprilie, începutul publicării romanului *Faites vos jeux* în foileton în *Les Feuilles Libres*. Acest roman neterminat exteriorizează un ton sentimental; în ciuda numeroaselor aluzii autobiografice, narațiunea se bazează mult pe hazard.

Iulie: *De nos oiseaux*, volum de poeme scrise între 1913 şi 1922, este scos de editura Stock, dar nu va fi pus în vînzare decît în 1929 de editura Kra.

6 iulie: seară Tcherez la teatrul Michel; reluarea piesei *Coeur à gaz* e perturbată de Breton, Aragon, Éluard, Péret.

1924: prin publicarea celor Şapte Manifeste Dada, Tzara îşi exprimă refuzul de a accepta suprarealismul în gestație.

17 mai: prima reprezentare a piesei *Mouchoir de nuages* la Teatrul Cigale, în cadrul Serilor pariziene.

1925: în martie, fragmente din Omul aproxinativ în Les Feuilles libres. Publicarea piesei Mouchoir de nuages, acvaforte de Juan Gris.

1926: arhitectul Adolf Loos ii construieşte lui Tzara casa din avenue Junot, nr. 15. Împreună cu soția lui, Greta Knutson, şi ea pictoriță şi poetă, vor găzdui aici reuniunile suprarealiste.

1928: *Indicateur des chemins de coeur.*

1929: în decembrie, grupul suprarealist se întîlneşte la Tzara; acesta colaborează la ultimul număr din La Révolution surréaliste, căreia îi încredințează un fragment din *L'Homme approximatif*, şi în care se găseşte şi Al Doilea Manifest suprarealist al lui Breton.

1930: în decembrie, suprarealiştii, printre care şi Tzara, iau apărarea filmului Vîrsta de Aur, sabotat de Liga Patrioților. Tzara publică *L'Arbre des voyageurs* cu patru litografii de Miró.

1931: în decembrie, Tzara publică „Eseu asupra situației poeziei", în *Suprarealismul în Serviciul Revoluției*. În acelaşi an apare *L'Homme approximatif* cu o gravură de Paul Klee, „una dintre cele mai complete mărturii ale poeziei contemporane" (Jean Cassou), cea mai notabilă contribuție a lui Tzara la aventura suprarealistă, elaborată în singurătate începînd cu 1925.

1932: în martie, Tzara este unul dintre semnatarii broşurii *Paillasse*, care pune punct Afacerii Aragon, şi ii notifică excluderea din mişcarea suprarealistă. Aderă la Asociația scriitorilor şi artiştilor revoluționari şi publică *Où boivent les loups*, ilustrat de Max Ernst.

1933: *L'Antitête* (cu ilustrația lui Picasso), care reia, în prima parte, textele din epoca Dada, şi care afirmă continuitatea inspirației poetice a lui Tzara.

15 mai: publicarea unui fragment din *Grains et issues* în *Suprarealismul în serviciul Revoluției*, în care Tzara defineşte, concret, noțiunea de „vis experimental".

1934: cu René Crevel, aderă la Maison de la Culture fondată de Aragon.

1935: într-o scrisoare pentru *Cahiers du Sud*, Tzara îşi anunță ruptura cu grupul suprarealist.

Iunie: discursul „Inițiați şi precursori” la Congresul internațional al Scriitorilor pentru apărarea culturii, publicat în *Commune*, organism al Asociației Scriitorilor şi Artiştilor Revoluționari, în care militează în mod activ.

Publică *Sur le champ, Grains et issues, La Main passe*, cu un agvaforte de Kandinsky.

1936: la 4 iunie, cu Aragon, Caillois, Monnerot, Tzara fondează Grupul de studii al fenemenologiei umane, care publică revista Inquisitions. Este delegat de Asociația pentru apărarea culturii pe lîngă intelectualii spanioli, împreună cu Ehrenbourg. Publică *Ramures* cu un desen de Giacometti.

1937: primăvara, cu Vincente Alexandre, publică „Două Poeme”, iar profitul vînzărilor va fi donat poporului Spaniei republicane.

Secretar al Comisiei pentru apărarea culturii spaniole.

Organizează al 2-lea Congres internațional al scriitorilor la Madrid şi Valencia; ține un discurs despre Individul şi conştiința scriitorului.

1938: Delegat la Congresul Pen-Club de la Praga.

Noiembrie: publică A Doua Aventură celestă a Dlui Antipyrine.

1939: volumul Midis gagnés, ilustrat de Matisse, afirmă valoarea activă a poeziei, conştiință şi intepretare a tulburărilor din epocă.

1940-1944: pînă la ocuparea zonei libere, Tzara locuieşte în Provence la Sanary, apoi la Aix. Petrece apoi doi ani clandestin în Souillac.

Colaborează la periodicele Rezistenței: *Confluences, Les Etoiles du Quercy, Les Lettres françaises.* Este secretarul revistei Le Point, publicată la Lyon din 1943, apoi la Souillac. Poemele sale „Une Route Seul Soleil” şi „Ça va”, apărute mai întîi în *Confluences* în 1943, sînt reluate după un an în fascicole prin grija Comitetului Național al Scriitorilor.

1944-1945: este numit responsabil cu misiunea Serviciilor de propagandă la Toulouse, dar părăseşte această funcție la sfîrşitul anului pentru a se ocupa de CNS, al cărui delegat pentru Sud-Vest a fost în perioada de clandestinitate.

La Toulouse, prezidează Centrul intelectualilor, coordonează „Emisia literară a Rezistenței” la Radio-Toulouse şi contribuie la fondarea Institutului de Studii Occitane.

Martie: articolul „Poezia latentă şi poezia manifestă” reînnoieşte opțiunile esențiale ale *Eseului* din 1931.

Vara anului 1945: la invitația dr. Bonnafé, Tzara petrece o perioadă la Spitalul psihiatric din Saint-Alban (Lozère), unde scrie *Parler seul*, publicat în 1950.

1946: publică *Entre-temps, Le Signe de vie, Terre sur terre, Le Coeur à gaz* şi îşi reeditează cele Douăzeci şi cinci de Poeme.

21 ianuarie: lectură-spectacol al poemului dramatic *La Fuite* la Théâtre du Vieux-Colombier, regizat de Marcel Lupovici, prezentare de Michel Leiris.

Februarie: conferință în Elveția: „Suprarealismul şi criza literară”.

Delegat al ministerului afacerilor externe, pleacă pe propria cheltuială în Iugoslavia, România, Ungaria, Cehoslovacia, pentru un turneu de conferințe, din 28 octombrie la 10 ianuarie 1947.

Ia parte, cu J.-R. Bloch, la Congresul scriitorilor iugoslavi.

1947 (17 martie): conferința a lui Tzara în marele amfiteatru de la Sorbona despre „Suprarealismul şi perioada de după război”; intervenție a lui André Breton.

Morceaux choisis (*Fragmente alese*), cu o prefața de Jean Cassou.

Tristan Tzara primeşte cetățenia franceză. Intră în Partidul Comunist.

1949: *Phases* (cu un portret de Giacometti); *Sans coup férir* (agvaforte de Suzanne Roger); reeditarea volumului *L'Antitête*, cu ilustrații de Ernst, Tanguy, Miró.

1950 (25 februarie, 3 martie): discuții radiofonice cu

Georges Ribemont-Dessaignes.

De mémoire de l'homme (ilustrat de Picasso).

Preşedintele Comitetului de apărare al lui Nazim Hikmet, Tzara îşi multiplică intervențiile în favoarea eliberării poetului turc.

1951: în decembrie, invitat în Tunisia de Universitatea Nouă, Tzara ține două conferințe: *Spiritul revoluționar şi poezia franceză* şi *Limbaj şi poezie*.

1952: René Lacôte îl prezintă pe Tristan Tzara în colecția „Poeți de azi”, la Seghers.

La moartea lui Éluard, Tzara scrie un articol în *Les Lettres françiases*: „Paul Éluard şi imaginile fraterne”.

1953: în ianuarie, articolul „Gesturi, punctuație şi limbaj poetic” în Europe.

Publică *La Face intérieure*, scris între 1937-1942.

Mai: la Roma, conferința „Picasso şi poezia".

1955: *À haute flamme*, cu ilustrațiile lui Picasso, vast poem al memoriei şi furiei.

1956 (27 octombrie): cu o săptămînă înaintea insurecției din Budapesta, Tzara semnalează, într-un comunicat la agenția France-Presse, divergențele cu intelectualii comunişti cu privire la subiectul Ungaria, din care tocmai revenise. Întreprinde cercetări asupra anagramelor în opera lui Villon şi Rabelais, neterminate.

1960: la 6 septembrie, împreună cu Sartre, Simone de Beauvoir, André Breton, Alain Robbe-Grillet, etc., Tzara semnează „Declarație asupra dreptului de nesupunere", denumită „Manifestul celor 121", cu privire la războiul din Algeria.

1961: Tzara obține Marele Premiu international de poezie la Taormina, fiindu-i publicat un nou volum de poeme alese: *De la coupe aux lèvres*. Publică *Juste présent*, ilustrat de Sonia Delaunay.

1962: desi interesul lui pentru arta africană nu a fost dezmințit vreodată, Tzara ajunge pentru prima dată în Africa neagră, cu ocazia Congresului pentru cultura africană, la Salisbury (Rodezia).

1963: Tristan Tzara moare la Paris, în apartamentul său din rue de Lille.

1965: publicarea în franceză a Primelor Poeme de Tristan Tzara, de Claude Sernet.

1972: 40 de cîntece şi descîntece, ilustrate de Jacques Hérold, prefațate de Claude Sernet.

1975-1991: publicarea Operelor complete, text stabilit, prezentat şi adnotat de Henri Béhar.

BIBLIOGRAFIE

Opere de Tristan Tzara (în prima ediție)

- La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine, col. Dada, 1916, 16 p.
- Vingt-cinq poèmes, Zürich, col. Dada, 1918, 52 p.
- Cinéma Calendrier du coeur abstrait; Maisons, col. Dada; Au Sans Pareil 1920, 80 p.

- De nos oiseaux, Paris, Kra, 1923, 120 p.
- Sept Manifestes Dada, Paris, Diorama, 1924, 104 p.
- Mouchoir de nuages, Paris, Galerie Simon, 1925, 80 p.
- Indicateur des chemins de coeur, Paris, Jeanne Bucher, 1928, 36 p.
- L'Arbre des voyageurs, Paris, Montagne, 1930, 102 p.
- L'Homme approximatif, Paris, Fourcade, 1931, 166 p.
- Où boivent les loups, Paris, Cahiers libres, 1932, 178 p.
- L'Antitête, Paris, Cahiers libres, 1933, 194 p.
- Sur le champ, Paris, Tschann, Sagesse, 1935, 8 p.
- Grains et issues, Paris, Denoël et Steele, 1933, 322 p.
- La Main passe, Paris, G.L.M., 1935, 38 p.
- Ramures, Paris, G.L.M., 1936, 16 p.
- La Deuxième Aventure céleste de M. Atipiryne, Paris, Réverbères, 1938, 16 p.
- Midis gagnés, Paris, Denoël, 1939, 136 p.
- Une Route Seul Soleil, Toulouse, Comité National des écrivains, 1944, 16 p.
- Ca va, Cagors, Centre des intellectuels, 1944, 12 p.
- Vingt-cinq et un Poèmes, Paris, Revue Fontaine, 1946, 70 p.
- Le Coeur à gaz, Paris, G.L.M, 1946, 44 p.
- Entre-temps, Paris, col. Calligrammes, Point du jour, 1946, 64 p.
- Le Signe de vie, Paris, G.L.M., 1946, 44 p.
- Terre sur terre, Geneva, Trois Collines, 1946, 82 p.
- La Fuite, Paris, Gallimard, 1947, 104 p.
- Le surréalisme et l'après-guerre, Paris, Nagel, 88 p.
- Midis gagnés, ediție completă, Paris, Denoël, 1948, 182 p.
- Phases, Paris, Pierre Seghers, 1949, 36 p.
- Sans coup férir, Paris, Jean Aubier, 1949, 40 p.
- Parler seul, Paris, Maeght, 1948-1950, 120 p.

- De mémoire de l'homme, Paris, Bordas, 1950, 128 p.
- Le Poids du monde, Saint-Girons, Au colporteur, 1951, 16 p.
- La Première Main, Alès, P.A.B, 1952, 24 p.
- La Face intérieure, Paris, Pierre Seghers, 1953, 64 p.
- L'Egypte face à face, Lausanne, La Guilde du livre, 1954, 320 p.
- La Bonne heure, Paris, Imprimerie Jacquet, 1955
- A haute flamme, Paris, Imprimerie Jacquet, 1955, 48 p.
- Miennes, Paris, Caractères, 1955, 46 p.
- Le Fruit permis, Paris, Caractères, 1956, 60 p.
- Frère bois, Alès, P.A.B., 1957
- La Rose et le chien, poème perpétuel, P.A.B., 1958
- Juste Présent, Paris, La Rose des Vents, 1961
- Vigies, Paris, A. Loewy, 1963, 36 p.
- Lampisteries, precedate de Sept Manifestes Dada, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, 156 p.
- Les Premiers Poèmes de Tristan Tzara, prezentate şi traduse din română de Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965, 88 p.
- Quarante chansons et déchansons, prefață de Claude Sernet, Montpellier, Fata Morgana, 1972, 46 p.
- Poèmes roumains, traduse şi prezentate de Serge Fauchereau, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1974, 72 p.
- Oeuvres complètes, volumele 1-6, text stabilit, prezentat şi adnotat de Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1990
- Jongleur de temps, poeme selectate de Henru Béhar, Paris, Les Editeurs Français Reunis, 1976, 88 p., col. Petite Sirène

Bibliografie critică

- ARAGON, Projet d'histoire littéraire contemporaine (manuscris inedit din 1923), Paris, Gallimard, 1994, col. Digraphe

- BEHAR, Henri şi CARASSOU, Michel, Dada, histoire d'une subversion, Paris, Fayard, 1990, 261 p.
- BEHAR, Henri, Etude sur le théâtre Dada et surréaliste, Paris, Gallimard, 1967, col. Les Essais, nouă ediţie revăzută se adăugată, Idées, Gallimard, 1979, 444 p.
- BEHAR, Henri, Littératures, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, 256 p.
- BLACHERE, Jean-Claude, Le Modèle nègre, Dekar-Paris, Nouvelles éditions africaines, 1981, 234 p.
- BUOT, François, Tristan Tzara, l'homme qui inventa Dada, Grasset, 2002, 474 p.
- CORVIN, Michel, Le théâtre Dada existe-t-il? Revue d'histoire du théâtre, nr. 3, 1971, pp. 217-287
- DACHY, Marc, Dada et les dadaïstes, Passeport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté, Paris, Gallimard, 1994, Folio-Essais, 511 p.
- DACHY, Marc, Journal du dadaïsme, Geneva, Skira, 1989, 232 p.
- DACHY, Marc, Tristan Tzara, dompteur des acrobates, Dada Zürich Paris, L'échoppe, 1992, 90 p.
- Europe, nr. 555-556, iulie-august 1975
- FAUCHEREAU, Serge, Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes, Paris, Denoël, 1976, 288 p.
- LACOTE, René, Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1952, 230 p.
- LISTA, Giovanni, De Chirico et l'avant-garde, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, 276 p.
- NOGUEZ, Dominique, Lénine Dada, Laffont, 1989, 184 p.
- SANOUILLET, Michel, Dada à Paris, Flammarion, 1993